بين
يدي
العدد

افتتاحية

تهلّ «الحياة الثقافية»، من جديد، وفي ثنايا صفحاتها رجع ترتيل شاعر إرادة الحياة أبي القاسم الشابي، وفاء من الوطن له، في الذكرى الستين لوفاته، وهو الحيّ معنى وروحا، حياة الكلمة متى كانت نزّاعة بشوق طبيعي إلى السموّ بالجوهر البشريّ، امتلأ بها الكون وشرف الإنسان.

أفلم يهتف شاعرنا مبشّرا بالصّباح الجديد، عهدا أبديّا، لا يملك فيه المواطن إلاّ أن يسبح في لجّ هوى بلاده أيّ سباحه ؟ فكن من جنس روحه إن أردت أن تكون، وإلاّ فالاكتفاء برجع صداه وهن، ونقص. وأنزع بصحة بما أوتيت من عزم إلى الفعل تحقق ذاتك، وكن مع بني وطنك على الزمان تغلبه، وثابر فالمثابرة نشيد الإرادة، أو بلغة الشابي، نشيد الجبّار.

فلا غرو أن يكون هذا العدد بين يديك تكريما لشاعرنا في عبارات أدبيّة، وفنيّة، ونقديّة بعد أن أجلّه العهد الجديد كما أجلّ كلّ صانعي خير هذه الرّبوع وشرّفه بمنحه الصنف الأكبر من الوسام الثقافي.

ولا شكّ أن تكريم شاعر الحياة تكريم لكلّ مبدعي هذا الوطن، ومثقفيه، وإقرار بمرتبتهم السامية في المجتمع، وبوظيفتهم في إثراء مسيرة التغيير، وإذا كان لا بدّ من صورة، هي أساس الشعر، وسائر الفنون، فإنّ الشّابي نخلة «جبّارة» بشّرت الرائد بأنّه قارب «الواحة»، وما كان يوما الشجرة التي تحجب الغابة.

وإنّنا ونحن نتفيأ ظلال الواحة الوارفة، الواحة الآمنة الخضراء، خضرة هذا الوطن التي تجلي الحزن، نصوغ هذا العدد من مجلة «الحياة الثقافية» ونقدّمه إليكم، وندعوكم إلى دعم هذا المكسب، أمانة مشتركة يحافظ عليها أدباؤنا ومبدعونا فضاء مفتوحا تلتقي فيه الأفكار والكلمات، وتأتلف فيه الفنون، ويتوهج الحرف منيرا، لنقرأه جميعا، باسم ربّنا الأكرم، الذي علم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم، فبدّد النّور الظلمات.

وزير الثقافة
صالح البكاري

مذكرات

شعـر : طاهر البكري

بلنسية

بُرتقالٌ
يَهجُر رثيث الشّعرِ
ويُجدِّد الفصول
يقطرُ كزَهْر النّدى عند الأصيل
سرعان ما يرسُمه التاريخ
بصماتٍ على وجه الشمس
في شتاءات الحبّ

نواق الشط

أشدُّ على زَنْد
الزّمن في رائعة النّهار
كرمل الوادي
تجرحُه الريحُ
ولا يرتاب
يرتاد شدَّ الرِّحال
ولا يمتثلُ

باريس

كأس يُفرغها الخريف
وأخرى يملؤها الشتاء
وثلج حارٌ
يفتقد وَقْعَ خُطاكِ
محموما
يمسح دمع المساء

بُون - بيتهوفن

شامخ في مواكب البرد والنار
تمثال كقرص الشمس
يُبدِّد سواد الليل وينتشلُ أحزاني
يُسْمِعُ الرّيحَ حُرقة الكون
ويقول للغاب : صَهْ!
لا مناص للطّيْرِ المتمرِّد
من إبهار الصمت في اقتحام الألحان

مراكش

نخلٌ
يحترق في حلقي
قِناءُ
في قِناء
وليمون في ساحة حمراء
قارص الكلام
يراقص ثعبانا يختنق

هايتي

شاعر يصطاد النجم
ويلعن الحديد
سوار العبيد
يركب صافيا سوط الجلاّد
وينتزع الشمس من براثن السماء
يعبر جزيرة من ألم
ويبني من الجرح قلعة النشيد

كوبنهاڤ

ها قد رست سفينتي
على ساحل الشوق
ثكلى
تُراصف مملكة الصمت
ولا تسجو
وأحتضن بحرا كَسِرْبِ التِّمِّ
يهتاج من رنينِ الوتر ولا ينْسى

الخطاب الشّعري الحديث :
من اللّغوي إلى التّشكّل البصري

رضا بن حميد



مدخل

اتّجهت القراءات الحديثة منذ مطلع هذا القرن إلى الإهتمام بالظاهرة الأدبية مفيدة من منجزات اللّسانيّات عامّة ومن النتائج التي توصلت إليها المناهج الحديثة ولاسيما المناهج السيميائيّة والمناهج الشعريّة التي أعادت الاعتبار إلى النّص وجعلته منطلقا لها وغاية في نفس الوقت، تبحث في قوانينه الدّاخليّة التي تنظّم ولادته وفي العلاقات الظاهرة أو الخفية بين عناصره و تذهب إلى إبراز خصائصه النوعيّة، تلك الخصائص التي تصنع فرادة النّص الأدبي، ولن يكون ذلك إلاّ بدراسة السّمات الّتي تجعل من رسالة مّا نصّا فنيّا كما ذهب إلى ذلك رومان ياكبسون (Roman Jakobson) بوصفه أبرز مؤسّسي الشّعريّة الحديثة حين نزّل موضوع الشعريّة في إطار الإجابة عن السؤال التّالي «ما الّذي يجعل من رسالة لفظيّة أثرا فنيّا ؟»، ووصل النّصوص الأدبيّة باللسانيّات، بل لعلّ أفضل هديّة قدّمها ياكبسون للأدب - على حدّ تعبير رولان بارت- هي «وصله الشّعر باللسانيّات»، فكان البحث في الوظيفة الشعريّة التي ترتبط بتشكّل الرسالة وتكون فيها هذه الرسالة غاية في حدّ ذاتها وموضوعا للبحث والدّرس .

وتتولّد الوظيفة الشعريّة من إسقاط محور الاختيار على محور التأليف، وهذه الوظيفة في منظور ياكبسون ليست الوظيفة الوحيدة في فنّ الكلام، ولكنّها الوظيفة المخصوصة، المهيمنة والمحدّدة لوجود النّص.(1)

I - سمات اللّغة الشّعريّة

إذا كان الكلام العادي أحادي الدلالة يقوم على الوضوح والإبانة -إلاّ في ما ندر من استعمالات مجازيّة- فإنّ النّص الشعري خطاب مثقل بالرموز، متعدّد الأبعاد، ينهض بفعل الإيحاء وطاقات اللّغة التعبيريّة و قدرتها على إنتاج المدلولات، لذلك ظلّ بول فاليري يردّد أنّ الشعر لون من الرّقص بالكلمات، «و نظام من الأفعال لها هدفها في حدّ ذاته»، (2) وفعل ينزع إلى البقاء في ذاكرتنا بما يثيره من انفعالات على خلاف الكلام العادي الذي يذهب إلى التلاشي بمجرّد تحقّق الإبلاغ.

وعلى حين يبقى النثر -في أغلب تجلياته - موصولا إلى مرجعه فإنّ الخطاب الشعري غالبا ما يذهب في اتجاه مفارق للواقع بفعل اللّغة التي يجعلها مادّة أساسيّة في تشكيل عالمه ويضيف عليها حياة جديدة.

وإذ أنّ النّص الشعري فعل كلامي بالأساس فإنّه يتّجه إلى توظيف العلامة اللّغويّة في مستوياتها الصوتيّة والمعجميّة والتركيبية والرمزية المختلفة، فإذا النّص نسيج كلام، وحوار بين العلامة والعلامة، وإذا اللّغة الأداة والجوهر، فهي أداة لتبليغ الرسالة شأنها في ذلك شأن الكلام المألوف بيننا أو الخطاب العلمي، أوالخطاب القضائي، الذي من المفروض أن يفهم دون لبس، ولكنّها أيضا تتمتّع بوظيفة في ذاتها بما تنتجه من تراكيب وصور وأخيلة و دلالات حافة . فالشعرخطاب متميّز يضمر أكثر ممّا يصرّح، يوحي، يأبى أن يفصح عن ظاهره أو حقيقته من الوهلة الأولى، بل تراه يمعن في التخفّي و التكتّم والخداع وراء شعريّة الكلمات .

مخادع هوالنّص، ظاهره يخفي باطنه، يتخطّى المألوف وينهض في مقابل النثرخطابا يتجاوزالظاهروالسطحي لينفذ إلى الأعماق والدواخل، ويمكن أن نفيد في هذا الغرض من المقارنة التي عقدها جان ميشال ادم (J. M. Adam) بين الشعر واللاشعر اعتمادا على تحديدات جان كوهين (J. Cohen)، ورأى فيها أنّ لكلّ منها استراتيجيّة، فالشعر يتميّز بجملة من الخصائص التعبيريّة بفضل طابعه الوجداني وكثافته وميله إلى الغموض على خلاف اللاّ شعر الذي يتّصف بالوضوح والحياد في التعبير ويرتبط بالفكر ويهدف إلى الإبلاغوالإعلام.(3)

وفي هذا الإطار تتحرك اللّغة وتنهض من ركام الذاكرة وفوضى الأشياء في عالم فاجع لتؤسّس كيانها وخصوصيّة ذاتها التي تنبع من خصوصيّة قولها، وتقدّم تشكيلا جديدا للعالم والأشياء ينفصل عن الواقع ويذهب في اتجاه أفق يُبقى على احتمالات القراءة وكثرتها ويحملنا إلى تعدّد المدلولات التي تظلّ تنتظرقارئا يحرّرها من قيدها، ويقف على طاقتها الخبيئة، وأبعادها ورموزها، بل إنّ ولادة النّص كما نراها تبدأ في اللفظة التي تمارس فيها اللّغة الشعريّة سلطتها الرمزيّة، وتنفتح على إمكانات جديدة، فتقول وتعبّر على نحو مستحدث، وتمارس تأثيرها السحري في المتلقي حتّى لكأنّ الهدف من الخطاب في بعض الحالات هو اللّغة ذاتها، لذلك لم نعد نتكلّم اليوم كثيرا عن حضورالشاعر بقدر ما بتنا نتحدّث عن النّص في علاقته بمتلقيه حيث تغدو القراءة ضربا من الجدل بين القارئ والمقروء.

وما حضورالنّص إلاّ حضوراللّغة التي تنشأ في فضاء مخصوص من التعبير، تعصف بمعقوليّة الأشياء، وتبني قولها الخاص قولا يحكي ذاكرتها «ذاكرة تمتدّ بغموض وسط دلالات جديدة» كما ذهب إلى ذلك رولان بارت (R. Barthes).(4)

وبفعل هذه الخصيصات التي تميّز الخطاب الشّعري تجيء الألفاظ والتراكيب والأشياء في غير سياقاتها الأصليّة وهي إذ تقوم على التقابل والتضاد فإنّما تحكمها الإنزياحات الاختلافيّة (Ecarts différentiels) التي تسم الخطاب الشعري، ولا تظهرفي خرق أنظمة اللّغة المتعارف عليها فحسب، وإنّما أيضا داخل الأبنيّة النّصّيّة ومن خلال العلاقات التي تنسجها الألفاظ في ما بينها من ناحيّة وبينها و بين السياق من ناحيّة ثانية ممّا يفضي إلى تخطي العلاقة الأيقونيّة

(iconique) بالمرجع وإلى ضروب من الإشارات البعيدة. ويقدّم لنا الخطاب الشعري الحديث أمثلة متعدّدة عن هذه الانزياحات يمكن أن نذكر من بينها هذا المقطع لسعدي يوسف من قصيدته «الأخضر بن يوسف ومشاغله» :

رجال الجوازات خلف مكاتبهم
يعلكون النبيذ الرديء
وكان جوازُ السفرْ
يطالعهم واحداً، واحداً ...
بين أختامهم والنبيذ الرديء(5)

ففي هذا المقطع يستوقفنا السطر الشعري التالي :

«يعلكون النبيذ الرديء» بما يتضمّنه من مفارقات عجيبة في إطارالعلاقة بين النبيذ وهومن معجم السوائل وفعل علك الذي استعمل بدل فعل احتسى. وينهض هذا الانزياح على مبدأ التحويل الذي ينتقل بمقتضاه فعل علك من دلالته الأصليّة في المعجم التي تفيد مضغ الشيء ولوكه وتقليبه يمنة ويسرة بين فكي الإنسان إلى مدلول جديد ناشئ عن السياق يحملنا إلى معنى شعوري مؤكدا الحركة الرتيبة (الشرب اليومي) الذي بات فعلا يوميا ووجها لمعاناة «رجال الجوازات» التي لا تقلّ عن معاناة الأخضر بن يوسف - الشخصية - القناع التي يختفي وراءها الشاعر. أليست الخيبة ههنا تصيب السّجان كما تصيب السجين وتستحيل شرابا يوميًا وفعلا يغيّب الذات؟ ثمّ إن النّبيذ الرديء يصبح علامة على هذا الزمن الرديء الذي تعيشه شخصية الأخضر بن يوسف في ظل الوضع العام الذي يفرضه «رجال الجواز» الذين يغتصبون الحريّة الفرديّة ويُحكمون المراقبة.

II - اللّغة الشعريّة والغموض

يعدّ الغموض خصيصة للنصوص الشعريّة الحديثة، ويذهب رومان ياكبسون في اتجاه أعمال أمبسان (W. Empson)، ويرى أنّ الغموض هو «الصفة الداخليّة الوشيجة التي لا يمكن أن تمحى من كلّ رسالة تتمحور حول ذاتها، (6) ويتحدّد الغموض بمدى قدرة الملفوظ على الاستجابة إلى أكثر من قراءة وتأويل، ويتجلّى الغموض في مستويات عدة من النّص كالمستوى المعجمي أو التركيبي أو البلاغي. وإذا كانت الظواهرالبلاغيّة القديمة تحافظ على لون مخصوص من العلاقات بين أطراف الصورة وعلى ضرب من التناسب المنطقي فإنّ الصورة في الخطاب الشعري الحديث تذهب في اتجاه مفارق يقوم على الغموض والتنافربين عناصرها، فتبدوالصورة «غائمة» كما يظهرفي هذا المقطع من قصيدة «المسافة» لسعدي يوسف. :

قبل عشرين عاما، أتيت مساء إلى نُزل بالمدينة
كان دمي مثل ماء الينابيع أبيض...
هل كنتُ أسمعُ
بين عروقي وبين النقابات حين تحطّمُ أبوابها
جدولا؟ إذا الماء يبدأ والمدّ يعلو... وتبدو
جذور النخيلْ(7)

تبرز في هذا المقطع الذي يحيلنا على لون من التشكيل السردي جملة من المفارقات وذلك لاختلال العلاقات المنطقية بين عناصرالصورة وطمس العلاقة الأيقونيّة بالمرجع حيث يخرج الدم والعروق والنخيل عن دلالتها الأصليّة ويستدعي الدال الواحد أكثر من مدلول، وإذا كان التشبيه يسعى -عادة- إلى التقريب بين طرفي الصورة ويؤالف بين ما تباعد فإنّه هنا يخرج عن السّنن البلاغيّة المألوفة ويوقّع الاختلاف ويضاعف من التباعد متّجها نحو الغرابة، وإلاّ فكيف يتخلّى الدم عن لونه الطبيعي ويستحيل أبيض بكلّ ما يحمله البياض من تنافر مع اللّون الأحمر، ولماذا استعمل الشاعراللون الأبيض الذي قد يحمل أكثرمن دلالة؟ ثمّ ما علاقة الدم بالجذور والنزل والنقابات؟

الحقّ أنّ هذا المقطع لا يستسلم لقارئه بيسر لما يحويه من مفارقات ويعيش المتلقّي لذّة القراءة ممزوجة بحيرة البحث ويحاول أن يبحث عن الانسجام الذي يختفي وراء التنافروالتقابلات والضدائد. وفي بحثه يكتشف أنّ هذه

العناصروإن تباعدت ظاهريًا فإنّها ترجع إلى معاجم ثلاثة (الزمن، المكان، الانتماء) يجمع بينها جهازموحّد هوالسّفرفي الزمان والمكان بحثا عن الانتماء الذي يتجسّد من خلال النقابات رمزا للنضال أو المياه والنخيل والجذوربوصفها عناصرمن عالم الطبيعة التي تخرج ههنا من صمتها وتغدو رموزا للحياة والإخصاب وتقترن بالمدّ الذي يمثّل حركة التطلّع إلى الزمن الاتي ويتجاوزالغربة التي تظهرمن خلال النزل التي تأوي زائريها في المساء، ثم إنّ النخيل يستحيل صورة للشاعر الذي تمتدّ عروقه ضاربة في الأرض حيث يكتسب الانتماء عمقه ويرتبط التاريخ الفردي -منذ أكثرمن عشرين سنة - بالتاريخ الجماعي.

وقد يتراءى الغموض وتعقّد الصورة بدرجات أعمق في قصائد أدونيس كما هو الحال في المقطع التالي من قصيدته النثريّة «فارس الكلمات الغريبة» التي وردت ضمن ديوانه أغاني **مهيارالدمشقي** :

تولد عيناه

في الصّخرة المجنونة الدّائرهْ
تبحث عن سيزيف،
تولد عيناهُ،

تولد عيناهُ
في الأعين المطفّأة الحائرهْ
تسأل عن أريان،

تولد عيناهُ
في سفر يسيل كالنّزيفْ
في جثّة المكانْ

في عالم يلبس وجه الموتْ
لا لغة تعبره لا صوتْ -
تولدعيناهُ.(8)

لفتنا هذا المقطع كما لفتت القصيدة بأكملها بعض الباحثين ولا سيما محمّد خطابي(9) لما تحويه من مظاهر فنيّة و توالُد للمدلولات نتيجة فعل الغموض واستدعاء نصوص غائبة مثل نصّ الأسطورة (أسطورة سيزيف وأريان)، (10) هذه النصوص الغائبة التي تحكي جدل الوجود والعدم، أوالحياة والموت.

كما يتراءى الغموض أيضا في استعمال الشاعرلبعض الظواهرالبلاغيّة كالتشبيه (سفريسيل كالنزيف)، والمجاز (تولد عيناه)، والاستعارة (الصخرة المجنونة، الأعين المطفأة الحائرة، سفر يسيل...)، ويقوم هذا المقطع على السفر، فهو سفر في الزمان من أجل استحضارالأسطورة وامتصاصها وتحويلها للدلالة على وضع معاصر، وهو سفر في المكان يتراءى من خلال استدعاء العالم في وجهيه، وجه سلبي وهو المكان-الموات (جثة المكان)، ووجه يصوّر العالم وهو في حالة تشكّل وولادة، ويتّخذ لفظ السفر أبعادا متعدّدة تتراءى لنا كالاتي :

السفر ←
- سفر في المكان (الأرض-الموات)
- سفر في الزمان (إستدعاء الأسطورة)
- سفر نحو الداخل (النزيف)
- سفر نحو الفكر (سفر وجودي التساؤل، الحيرة...)

وتتكثّف مدلولات السّفر ويغدو الدال الذي يستقطب كل الدوال الأخرى ويحكي قصّة الإنسان، قصة الرحيل الدائم،

والإصرار على المقاومة رغم ما في الوجود من قهر ومحاولة لسلب للإرادة، فهل بإمكان الشاعرأن يفلت من الأرض-الموات أم أنّ مصيره هو مصير سزيف وأريان؟! واللافت حقّا هوهذا الانزياح المتولّد عن اقتران فعل يسيل -وهو من معجم السوائل- بالسفرالذي كان بالإمكان أن يستدعي أفعالا أخرى من معجمه مثل فعل سار أو بعض مرادفاته. وفي الظاهر ليس هناك علاقة بين «السفر» و«يسيل» و لكن في الباطن هنالك أكثر من صلة، فهما يلتقيان من حيث الانتقال في المكان، ثمّ إنّ السفرسرعان ما يذهب في اتجاه الذات ويستحيل نزيفا داخليا، وهو ما يبرّر هذا الاستعمال.

هكذا يتنامى فعل الغموض، ويفتح أمام القراءة إمكانات متعدّدة ولكن ألا نخشى أن يصبح الغموض عنصرا معرقلا للقراءة يميل إلى الإبهام، ويصبح النّص الشعري الحديث -تبعا لذلك- قولا مقفلا؟

هنا يتحتّم علينا أن تفرّق بين الغموض بوصفه فعلا إبداعيا مفارقا للخطاب العادي، وطاقة إيجابيّة لتوليد المدلولات وتكثيف الإيحاء و الإبهام الذي يميل إليه بعض الشعراء الذين اهتموا أساسا بلعبة الأشكال والألفاظ، ذهبوا شأوا بعيدا في التعقيد والإلغازوطلب التجديد بإسم الحداثة، ممّا جعل العلاقات بين أطراف الصورة الشعريّة غائمة، مفكّكة إلى درجة يغدو فيها المتلقي عاجزا عن فكّ الرسالة اللّغويّة وتبيّن مستوياتها وأبعادها.(11)

III - التشكّل البصري: قيمته و خصائصه

تشكّلُ العلامة اللّغويّة مكوّنا أساسا للخطاب الشعري الحديث كما أسلفنا القول، غير أنّ القراءة تواجه في بعض التجارب الشعريّة لونا مخصوصا من القصائد تعتمد علامات غير لفظيّة وتستعين بإمكانات الطباعة التي تمثّل «علامة العلامات» في النّص، وتعتمد طرائق جديدة في التعبير وتنويعات لم تألفها العين من قبل وتوجّه المتلقّي وتفرض عليه لونا مخصوصا من القراءة عند التعامل مع هذه النصوص، وفي هذا الإطارتتنزّل القراءة البصريّة وتكتسب مشروعيّتها من خلال اهتمامها بطرائق تنظيم الصفحة التي تظهر تصوّرا معيّنا للكتابة، إذ لم تعد اللّغة وحدها محور اهتمام. وإنّما باتت آشكالها وتجلّياتها المختلفة وكيفيّة عرضها وعلاقتها بمعمارالصفحة محطّ اهتمام الباحثين الذين انشغلوا بالقراءة البصريّة.

ولئن فتحت هذه القراءات حقولا جديدة في البحث والتأويل فإنّها لم تحظ بالعناية ذاتها التي حظيت بها العلامات اللّغويّة إلاّ في ما ندرمن المباحث العربيّة.(12)

ويعدّ التشكّل البصري بنية أساسيّة من بنى الخطاب الشعري الحديث ودالا ثريّا يوجه فعل التلقي، استنادا إلى أدوات مفهومية تمكّن من دراسة شكل العلاقات لا كمعطى ثابت بل بوصفه صيغا متحوّلة، تنتظم وتشتغل على نحو يسهم في إنتاج الدلالة.

ولا يمكن للمتلقي أن يستكنه النص ويغور في داخله ما لم يتمثّل كليّة صورته، «الطباعيّة»، ذلك أنّ جملة أنساقه غير اللّغوية ليست بمعزل عن الدوال اللّغويّة ولا عن بناه الصوتيّة والمعجميّة والتركيبيّة، بل إنّ هذه العلامات غير اللّغويّة في علاقتها بجماع مكوّنات النص التعبيريّة والتركيبيّة كثيرا ما تجسّد منزلة (Statut) الخطاب الشعري الحديث وتكون على صلة وثيقة بالدلالة وطرق انبناء المعنى كما ذهب إلى ذلك جاك أنيس (Jacques Anis): «عندما نتحدّث عن المرئيّ المقروء (Vi-lisibilité) نفترض أنّ الأشكال الخطيّة ليست جسدا غريبا عن النص أو مجرد وسيط شفاف عند تفكيك الرسالة وإنّما هي أجساد دالّة مندمجة في التشاكلات النّصيّة».(13)

وتأسيسا على ذلك يرى أنيس أن الخطيات (calligrammes) مثلا ليست نصّا ينضاف إليه رسم كما أنّ البيت الشعري ليس مقطعا صوتيا ينضمّ إلى سطر من الحروف، بل هو جسد كلّي متكامل يسهم في ضخّ المعنى. وإذا كان التشكّل البصري هاما على مستوى إنتاج الدلالة

فهو مفيد في تمييزه بين الأجناس رغم ما يوجد بينها من تداخل في العصر الحديث، فتفضئة النص (Sptialisation) تعد ظاهرة أو قل سمة تمييزيّة تتّصل بالإفادة من وجهة نظر سيميائية بها تتميّز القصيدة الحديثة عن الرواية والخطاب الصّحافي لاحتوائها جملة من السّنن المركبة التي تشتغل على مستويين :

- مستوى أوّل تشترك فيه جميع النصوص مثل اتجاه الكتابة في العربية من اليمين إلى اليسار والتشكّل الخطي للتوزيع، وهو ما يمكن أن نسميه بالدرجة الصفر في تفضئة النّص.

- ومستوى ثان يمثل درجة أعلى في التفضئة ويذهب في اتجاه استغلال الصفحة على نحو مخصوص بتوظيف جملة من التنويعات الطّباعية وتقنيات الإخراج في تشكيل الدّال البصري.

على أن ذلك لا ينفي تميّز بعض النصوص الروائيّة الحديثة التي انخرطت هي الأخرى في جماليات التشكّل البصري واهتمت ببناء الفضاء عبر أشكال بصريّة مختلفة كما هو الشأن في رواية **نجمة أغسطس** لصنع الله ابراهيم أو **الوشم** لعبد الرحمان مجيد الربيعي التي وصل فيها تنويعات الخط بزمنيّة القصّ، أو **دهاليز الحبس القديم** للحمداني حميد التي وظّف فيها بعض التنويعات الطباعيّة لشدّ القارئ كالكتابة بحروف غليظة تخلّلت جلّ الفصول واختفت فقط من الفصل العاشر و الحادي عشر والرابع عشر والخامس عشر، وقد اختصّ هذا النوع من الكتابة بفعل التذكّر ولحظات الاسترجاع، هذه اللحظات التي مثّلت فترات مخصوصة من حياة الشخصيّة ووجدت امتدادا لها في حاضرها، أضف إلى ذلك تواتر البياضات والفراغات والعلامات الطباعيّة التي تفصل بين المقاطع والنقاط والفواصل التي قد تستقلّ أحيانا بسطر كامل من الحوار وتكشف عن لون مخصوص من الحوار الصامت.(14)

ونجد نفس هذه الخصوصيات في الشعر فلئن كانت القصيدة التقليديّة لا تحفل بالتشكيل المكاني وتخضع لتشكّل مسبق يقوم على تناظر بين شطرين يفصل بينهما بياض وفق معمار محكوم بالبنى العروضية والإيقاعيّة فإن القصيدة الحديثة منحت ظاهرة تشكّل النصّ البصري اهتماما مخصوصا، وحاولت جاهدة الإفلات من صرامة القوانين القديمة القائمة أساسا على التلقّي السّماعي، وتجربة كل الطرائق الممكنة مدفوعة بالرغبة العاتية في التجديد وتجاوز سلطة النموذج وارتياد مناخات جديدة ومساحات لم تألفها العين من قبل فأصبحنا أمام لون جديد من الرّسائل التي تفيد من الهندسة المعماريّة والرسم والفنون التشكيلية وغيرها حتى لكأنّ النص الشعري لوحة تشكيلية ترسلها الأشكال والخطوط والألوان أو لنقل هي صورة بصريّة يتوارى فيها المدلول وراء هيمنة الدّال ومركزيّة العلامة.



تحملنا القراءة البصريّة إلى جسد النّص فإذا بنا أمام نصين، العنوان وقد كتب بخط مغاير، واحتل موقعا متميّزا بوصفه نصّا أصغر (micro-texte) يقوم على وظائف ثلاث حسب شارل غريفال (Ch. Grivel).(15) إذ يحدّد، يوحي ويمنح النص الأكبر (macro-texte) قيمته، ويضيف إلى ذلك رولان بارت بعدا جديدا، فيرى أنّ العنوان يفتح شهيّة القراءة (la fonction apéritive). ونصّ ثان، هو نص القصيدة التي تعتبر جسدا مرئيا وامتدادا للعنوان بما تتضمنه من علامات لفظيّة أو غير لفظيّة تشتغل وتتعانق فيما بينها لتفضي إلى الدلالة.

وتأسيسا على هذا البعد العلائقي يبسط العنوان ظلاله على النّص، ويحدّد هويته، فيوجّه عمليّة التلقي ويقدّم لنا جوازا نعبر به إلى عالم الشعر، عالم متموّج منخرط في فضاء مكاني إيقاعه البياض والسواد.

IV ـ لعبة البياض والسواد

يهتمّ عدد كبير من القصائد بانتشار النصّ على بياض الورقة بكلماته ومساحاته وعلامات الترقيم فيه، وهذا الاهتمام لا يذهب إلى تنزيل الكتابة في حقل متقدم من حقول التجريب والتحديث فحسب، وإنّما يذهب أيضا إلي توزيع البياض والسواد توزيعا منسجما في البنى العميقة يحمل الكثير من الدلالات، لذلك فمن الصعب إغفال هذا الجانب أو التقليل من قيمته، ذلك أنّ البياض ليس فعلا بريئا أو عملا محايدا، أو فضاء مفروضا على النصّ من الخارج بقدر ما هو عمل واع ومظهر من مظاهر الإبداعية وسبب لوجود النص وحياته، بل قل هو الهواء الذي يتنفسه النصّ كما ذهب إلي ذلك بول كلودال (Paul Claudel)، أضف إلى ذلك أن البياض قد يصبح دالاً بصريًا يوجّهنا في تحديد مقاطع النصّ الشعري التي تنظّم معمار القصيدة وتبرز في شكل تفضئة قوامها الإنتظام والتكرار، كما أن البياض يحيلنا على تعدّد فضاءات النصّ سواء كانت لغويّة أو طباعيّة أو تصويرية أو ثقافيّة إذ لا يمكن في التجارب الشعريّة الحديثة ولاسيما في القصائد البصرية أن نتناول الكلام بالتحليل، دون أن نهتمّ بفضائه ومظهره وأشكاله المرئية، كما أنّ الاهتمام بالتشكّل البصري يبقى منقوصا ما لم يقترن بالكلام وعلاقته بالسياق.

ثمّ إنّ البياض لا يجد معناه وحياته وامتداده الطبيعي إلاّ في تعالقه مع السواد، إذ تفصح الصفحة بوصفها جسدا مرئيا عن لعبة البياض والسواد كإيقاع بصري يتّجه إلى حاسة الإبصار ويوجد في صيغ الكتابة ذاتها ويتشكّل بتشكّلها على خلاف إيقاع البنى العروضية التي تبدو فعلا متخارجا عن النصّ.

وكثيرا مايحملنا الإيقاع البصري إلى فضاء النفس وانفعالاتها وحالاتها المضطربة المتوتّرة لحظة الكتابة، لحظة متفرّدة فارة من زمنيتها، متلاشية في بياض الورق. وفضلا عن ذلك فإنّ البياض تحكمه أكثر من دلالة وتتحدّد معانيه حسب السياقات التي يرد فيها فقد يكون أحيانا طرفا في لعبة الوجود والعدم، فإذا به يحدّ من السواد، بصفته لونا مضادا له وصنوه العكس فيقلّص من إمكانات التعبير واندفاعات الكلام، ويغدو البياض رمزا للموت بينما يمثّل السواد الخزّان الحاوي لكلّ الأشياء والحياة والاخصاب(16).

وقد يتّخذ البياض أبعادا أخرى كما هو الشأن في قصائد سعدي يوسف الذي بدا اهتمامه بالتشكّل البصري مخصوصا منذ أعماله الأولى وقد اختار لها عنوان **قصائد مرئية**، كما أنّه نشر نصّه «قصيدة تركيبيّة» مصحوبا برسم للمناضلة الزنجيّة أنجيلا، واعتنى في جلّ ما كتب بطريقة تنظيم الكلمات وعرضها على الصفحة.

في عالم سعدي يوسف يجيء البياض مقترنا بنقطتين أو أكثر، وقد يمتدّ ليشغل سطرا أو سطرين أو ثلاثة أسطر، ويفصح عن المسكوت عنه ويستحيل بُنًى صامتة تخفي وراءها جملة من البنى الناطقة، وتكشف في الأثناء الأفكار الحبيسة والرغبات الممنوعة بفعل ضغوط الواقع، وهي بهذا تمنح القارئ حريّة أكبر في التأويل وتجعله يبحث ويشارك في فعل الكتابة



بملء الفراغات المتناثرة على جسد النصّ ومساءلة المعاني الحافة، ويتراءى هذا البياض في نصوص عدّة لسعدي يوسف. عندها تستحيل القصيدة جسدا مرئيا، وتتفكّك ترابطاتها النظمية وتتواتر الفراغات والتقطّعات كما هو الشأن في نصّه «قصيدة إلى وائل زعيتر» :

عنبًا فلسْطينَ، خُبْزًا لأَطْفَالِهَا... كُنْتَ...
في غُرْفَةٍ بأَزقّة رُومَا
وفي شُرْفَةٍ بالكتاب الذي كُنْتَ تَقْرأُ...
أيَّ العذوبة كُنْتَ
وأيَّ العذاب
وأيُّ بلادٍ تَخَيَّرْتَ حُبَّك فيها ؟
....
(17)................................

هكذا تتكثّف النقاط وتقترن بالاستفهام الذي يصوّر حيرة الشاعر وتغدو النقاط الموصولة إلى مساحات من البياض علامة دالّة على المسكوت عنه بسبب عجز اللغة عن التعبير، فإذا البياض هنا على صلة ببنية اللاوعي، يفضح لظى المعاناة حينما يرحل وائل زعيتر ويترك الشاعر وحيدا يواجه الصمت والذكريات الحزينة.

وقد تظهر أشكال أخرى لاستغلال البياض كما بدا ذلك في قصيدة «الساعة الأخيرة» التي تستحيل فسيفساء نصوص، كلّ نصّ فيها يستقلّ بذاته، بل إنّ التشظّي يصيب المقطع الأوّل الذي يحمل عنوان «فلسطينية كانت»، فإذا بنا أمام نصوص لوحات (تلّ الزعتر، تلفزيون، مجنّد، دولة، المدينة، أشخاص، رقيم بابلي) تظهر جميعها على ارتباط بتلّ الزعتر الذي يبقى الخيط الرفيع الرابط بينها.

ثمّ إنّ هذه النصوص تحمل تجربة متميّزة في إطار استثمار فضاء الصفحة وتوظيف لعبة البياض والسواد وفق أشكال جديدة فيتقدّم السواد حينا :

فاختَبَئُوا...
وفي سَجَّاداتنا اخْتَبئُوا
وتَحْتَ نُجُومٍ من قَادَتُكم اختبئوا
في الصُّحف التي سطرتُم اخْتَبِئُوا (18)

وقد تذهب الكتابة في اتجاه التوازي حينا آخر ممّا يولّد نوعا من التناظر بين الأسطر العشرية :

واحدة، واحدة، واحدة، واحدة، واحدة،
واحدة، واحدة، واحدة، واحدة، واحدة،(19)

وفي قصيدة «عبور الوادي الكبير» يتنامى البياض. يكتسح النصّ، يجعل من الكلمات شظايا في فضاء التلاشي فتَنْفَصِمُ الترابطات النحوية وتتقلّصُ مساحة الجملة شيئا فشيئا لتنحصر في كلمتين ثم في لَفْظمٍ (morphème) وتُفْضي إلى لون من الاحتباس (l'aphasie) تكشف عن لا وعي الذات المتلفّظة حيث يصبح التواصل مستحيلا بفعل الكبت وعجز اللّغة عن التبليغ، فإذا النصّ يحملنا إلى ضرب من الإيقاع النفسي يفصح عن ضنى الكتابة.

ها هي شمسُ القُرى تمنحُ النَخْلَ غابًا من الريش أحمرَ
ها هي شمسُ القرى تمنحُ النّخلَ غابًا
وها هي شمسُ القرى
هَا هيَ..
هَا هيَ..
هَا...
هَا...(20)

في هذا الفضاء التشكيلي الذي ينحسر فيه السواد ويقترن فيه توتّر النصّ بتوتّر الذات لحظة غروب الشمس ورحيلها بما يحمله من أبعاد دراميّة تجدنا أمام تماثل جديد بين تقدّم البياض وعدم اكتمال الجملة تركيبها فتتقلّص مساحة الكتابة وتتقطّع أوصال الجملة وتنتهي بمقطع طويل هو بمثابة زفرات يطلقها الشاعر، ونجد صدى لهذا كلّه على مستوى البنية الإيقاعية والدلاليّة وخاصة البنية النفسية.

وكلّما تقدّم البياض اتّسعت حقول الدلالة، وأضحى أكثر أهميّة وتعبيرا من السواد، فهو فضاء ينهض بوظائف مختلفة.

إذ يعيد تنظيم الكلام على نحو جديد، وهوإلى جانب ذلك شكل من أشكال التلفّظ عبر الغياب، فإذا النصّ في صمته يتكلّم، يعبّر ويؤسّس ضربا جديدا من الشّعرية، ألسنا هنا أمام قوّة البياض التحقيقية (La performativité de blanc) التي خصّها هونري موشنيك بالدرس في كتابه «نقد الإيقاع» هذه القوّة التي تحملنا من المقول إلى اللا مقول ومن المعلوم إلى المجهول، فإذا بنا أمام مسرح يتّخذ الصّمت موضوعا له.

إن الصمت هنا ليس تغيبا للدلالة بقدر ما هو غياب للغة الكلام وبروز لدرجات أخرى من التّعبير أكثر كثافة وبلاغة، فهو يُظهر بمقدار ما يُخْفي، يُوحي،يُعبّر بطريقة مخصوصة، ثم إن الصمت يُعدّ أكثر المجالات تعبيرا عن التأمّل والبحث والمساءلة ويعتبر لحظة لقاءٍ ومحاورةً مع القارئ تحمله من شعريّة الكلمات إلى شعريّة الصورة البصرية، فتغدو القراءة - تبعا لذلك - حوارا عسيرا مع نصّ يلتهمه البياض وانخراطا في مغايرة لا تعرف النهاية من أجل إنتاج القصيدة التي لم تُكتب أو لنقل إنّ القراءة هنا كتابة مضارعة للنصّ الشعري الحديث بكلّ ما تحويه من إضافة ونزوع إلى طرح السؤال وملء الفراغات وتبيّن المدلولات.

وإذا كان النص على تلك الحال من التوتّر فإنّه لن يستقرّ على شكل ثابت، بل تراه يرحل باستمرار للإفادة من مظاهر مختلفة من التّشكيل والهندسة، ولا غرابة حينئذ أن تستوقفك في بعض نصوص سعدي يوسف ظاهرة التأطير التي تحمل أكثر من معنى، وقد عدّها ميشال بوتور (Michel Butor)، (21) «صفحة داخل الصفحة» تلفت انتباه القارئ وتشدّه إلى بعض المقاطع التي تكتسي أهمية خاصة كما هو الشأن في قصيدة «منزل المسرات».

وقد افتتحها سعدي يوسف بمقطع مؤطر من ملحمة ڤلڤامش أو في قصيدة «العمل اليومي» وقد قامت على ثنائية المقاطع المتحررة والمقاطع المؤطرة، وإذا بنا أمام نصين، نصّ إطار وهو نصّ الأغنية الذي يحيلنا على عالم الأحلام الموصولة بنزعة رومنسيّة تبرز من خلال المعجم (النبع، الماء، الزهرة، العشب)، غير أنّ هذه الأحلام سرعان ما تصادر وهو

ما يوحي به التأطير، ونصٍّ متحرّر، نصٍّ الشاعر يحملنا إلى واقع متأزم تردّد فيه الذات خائبة، ويستمرّ التوازي بين الشكلين البصريين عبر الاستدعاءات وفعل التذكّر والتداعيات حتى يبلغ منتهاه في اتجاه امتزاج الحلم بالواقع وتعالق الشكلين وتوحّدهما في تفضئه طابعها المميّز الإطار الذي يصبح قيدا لا فكاك منه.

أمل في قصيدة «البستاني» فيستحيل التأطير ظاهرة فنية تعكس فسيفساء القصائد المتناثرة بين فضائين، فضاء نصّي تحكمه الدوال اللغوية وفضاء تصويري يفرض على المتلقي جهدا أكبر ومرجعيّة يواجَه بها النص في صمته ويجعله يبحث عن العلاقة القائمة بين الفضاءات المحكومة بإطار والفضاءات المتحرّرة والتي هي على صلة بالأرض والأشجار والمياه بصفتها رموزا للإخصاب والحياة.

فللفضاء التصويري تعبيريّته ودلالته الخاصة إذ اقترنت النصوص المؤطرة داخل القصيدة «نصّ فلسطين، نص سيدي بالعباس، نص الكآبة» بدلالات الفقد، فقد فلسطين، - المكان - الأصل لا باعتباره فضاء جغرافيا فحسب، وإنّما أيضا باعتباره ذاكرةً وتاريخًا وهُويّةً. ومن هنا نفهم اهتمام الشاعر بأشجار البرتقال التي تستحيل علامة على الجذور الضاربة في أعماق الأرض :

لا يتحدّثُ مع فلسطينَ إلاّ نائمًا
وأحيانًا يسيرُ إليها بلا نجمْ
الأصدقاءُ الذينَ أحبّهمْ يفتحُونَ لهُ الأبواب
من القُنيطرة إلى القنطرة
إنّه لا يحبُّ البرتقالَ،
لكنّه لا يحبُّ أشجاره.
(22)

وما فقدان الأرض التي أحبّها إلاّ ضرب من الموت المجازي لذلك تظهر مدينة سيدي بلعبّاس في مقطع آخر وقد ارتبطت بالمقبرة، وإذا القصيدة تعيش صراعا بين الموت والحياة، وإذا الكتابة التي ارتبطت بدورها بالفَقْدِ تعبير عن هذا الصراع :

أيّ قصيدةٍ يكتُبُ؟
الهواء مختومٌ في زجاجة
واللّسان خشبة جفّفها الكحول.
(23)

وإذا كان الفضاء اللّغوي يهتم بالقول والإفصاح عبر اللّغة فإنّ الفضاء التصويري القائم على التأطير يسعى إلى إبراز الفضاء الأول بوصفه موضوعا للمشاهدة. وأشكال التعالق هذه بين الفضائين اللّغوي والتّصويري تظهر كذلك في نماذج أخرى من الشّعر العربي الحديث الذي استلهم أشكاله البصرية من التّراث ومن فنّ الخطّيات بالخصوص لتعدّد أبعاد علائقها بالنصّ فهي ليست إعادة أو تكرارا كما يمكن أن يتبادر إلى الذّهن وإنّما هي إثراء للدّلالة نظرا لطابعها العلامي المزدوج. (24)

ونرصد لما قلناه بعض نصوص محمد بنيس التي تعدّ نموذجا لكتابة تجريبية تحررت من سلطة المؤسسة الشّعرية التقليدية لتؤسّس نمطا جديدا من الكتابة يحفل فيها معمار الصفحة بمساحات متنوّعة من البياض، تجيء حينا فاصلة بين السطور وحينا آخر في نهايتها وهي أحيانا تتوسّطها لتحدث وقفا بين عناصر الجملة الواحدة، يزجّ بالمتلقّي في متاهة الكتابة ويذهب باطمئنانه ويدفعه دفعا إلى طرح السؤال وفي نص «موسم الموت» يستغلّ بنّيس فضاء الصفحة على نحو جديد فيحتلّ المفلوظ حيّزا في يسار الصفحة فاسحا المجال أمام نصّ مواز للبياض :

تَجَمّعْنا فَكَانَ المَاءُ
نَخْلاً وانْحَنَيْتُ لكلِّ زائرَةٍ
تَنَادِيْنَا دَوائرُ وَجْهِيَ الأَولَى
تعالَتْ في صُفُوفِ المَاء
صَافيةً يُزَرْكِشُ صدْرَنَا بعضُ
الكَلامِ تَسَابَقَ الزَيْتُونُ بين
صُرَاخنَا قُلْنَا وكانَ الطفْلُ
يدْفَعُ موتهُ اقتربُوا، لنَا الأعْلامُ
هل قتلوك هذا يومُنا أبداً لهُ
سرٌّ طريقتهُ فَمَالكَ غَيْرَ أنْ
تلْهُو وتضحكَ من جُنون
الحربِ يا خِلِّي تجاوبَ في
السُّهولِ غبارُهُم ليتَ البلادَ
تضيقُ حتَّى نشربَ الشَّايَ
المُنعْنعَ ثمّ نرحلُ في اتّجاه
الموت
هذا الموت
هذا الموت
(25)

ونصّ البياض هذا يسعى إلى تجاوز أبنية وعي المتلقّي التي اعتادت الشكل المتناظر للكتابة أو شعر التفعيلة الذي يجعل من بداية السطور منطلقا للكتابة.

والحقّ أنّ هذا البياض الذي يستقلّ بذاته في الحيّز الأيمن من الصفحة يستدعي مساحات من الفراغ تحملنا إلى ميتافيزيقا الكتابة وتحيلنا على الغياب، الغياب في الموت الذي أضحى معطى حوله يتأسّس الكلامُ ومنه ننفذ إلى عالم البياض والتلاشي، لذلك ينتهي المقطع بهذا الصوت الذي يغيب شيئا فشيئا في عالم الموت، ويجد هذا الغياب التدريجي صدى له على مستوى الدّال البصري الذي يحاكي حركة التدرّج.

الموت
هذا الموت
هذا الموت

والطريف أنّ المقطع يفرغ الموت من مظاهر العنف ومن شحنته المأساويّة، (تلهو، تضحك)، فيحتفل به (شرب الشاي)، لكأنّ الموت ههنا فعل خلاص من جنون الحرب ـ القتل الذي لم يمسّ الفضاء والأحياء والأطفال فحسب (الطفلُ يدفَعُ موتَه)، وإنّما مسّ الذاكرة أيضا، إنّه صوت الرحيل إلى بنية الغياب، رحيل من جنون الحرب إلى جنون الكتابة، جنون دام.

V ـ جماليات الخطّ ـ جماليات الفضاء التصويري

يفيد محمد بنيس من التقنيات الطباعيّة الحديثة وأساسا التشكيل «التيبوغرافي» للكتابة ليخرج نصوصه على الصفحة إخراجا جديدا ويتحصّل على أشكال مختلفة من الكتابة كما يتراءى في نصّ «موسم الشّهادة» الذي يعمد فيه إلى إبراز بعض المقاطع بخطّ مغاير، غليظ، حتّى تبدو كأنّها مجموعة من النصوص مستقلّة بذاتها أو قل كأنّها فسيفساء نصوص.

وما أن نشرع في قراءة ديوان في **اتّجاه صوتك العمودي** لمحمد بنّيس حتّى نجد أنفسنا أمام منظور جديد للإبداعيّة الشعريّة تتمرّد فيه الكتابة على انتظامها وفق طرائق أو سنن متعارف عليها، وتترك للمتلقي حريّة القراءة التي تذهب بدورها في أكثر من اتجاه. فعلى مستوى التركيب العلامي تشكّل النصوص وحدات بصريّة قائمة بذاتها مستقلّة بمجال عرض خاص، مستلزمة شروط تقبّل متميّزة. ويقوم تركيب الفضاء النصّي على بنية مخصوصة للخطّ المغربيّ سمتها الانفصال والتنوّع في حركة الأسطر بتكسير الخطيّة والنزوع إلى التموّج والتقلّص والانحسار وتغيير الاتّجاهات، ويظهر ـ تبعا لذلك ـ إيقاع بصريّ غير مألوف قوامه المشهد المرئي، وتتناوب الأشكال البصرية المقدّمة في الفضاء التصويري عبر

وفرة من الألفاظ الخالية غالبا من علامات الترقيم، هي في مدّ وجزر بين العلاقة الأيقونيّة والتّجريد كما هو الشأن في هذا النموذج :

الفعل الذي يتحرك في فضاء عمودي من البياض، مستقلاً عن الأسطر الشعريّة التي جاءت بدورها متمرّدةً على تنظيم الأسطر المعهود ومنشدّةً إلى معمار جديد للفضاء يتوجّه إلى



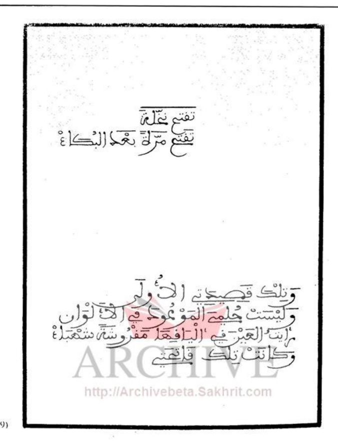
(26)

ولقد رأت يمنى العيد في هذه العلاقة الأيقونيّة محاكاةً لنزيف همومنا المعاصرة، ونزيفنا معها (27) ذلك أن تعرّج الكلمات وانفراطها من الكلمة المركز (الدم) يوحي بهذا النزيف.

أمّا في نصّه «هذه القصيدة المطاردة» الذي افتتح به مجموعته الشعريّة في **اتجاه صوتك العمودي**، فيوظّف جملة من الأنساق التعبيريّة، ويتناسل النصّ من الركن الأيمن فإذا بنا أمام فضائين، فضاء تتوزّع فيه الكلمات في شكل مثلّث، وفضاء مخصّص لفعل الأمر «أفقْ» الذي كُتب بحروف سميكة وبحجم أكبر ووضع في حيّز مكانيّ يوحي بقيمة هذا المشاهدة قبل القراءة، وفعل «أفقْ» بهذا التوزيع الفضائي إنّما يكتسي أهمّية مخصوصة، ولا غرابة ما دام هذا الفعل يفضي بنا إلى ضرب من التعالق بين الدال البصري والمدلول الثقافي ويحيلنا على الوعي الممكن بوصفه دعوةً للفعل، وتخطّيا لمنطق السكون، وهو ما توحي به أيضا صيغة الأمر وتقترن هذه الدعوة إلى الإفاقة بالحلم والكلمات التي تجيء حُبلى بالرفض في فضاء المثلث المواجه لفضاء أفق كما يبيّنه المعجم اللّغوي (وجهي يستيقظ، الحلم، الكلمات الطالعة، الضوء، أوراق الصحو...) :



وقد يطغى البياض على السواد في صفحة ما من صفحات هذه القصيدة فنجد أنفسنا أمام تركيب جديد للفضاء يتجاوز فيه النصّ الثبات أو الركون إلى أشكال محدّدة ويوجّه القارئ إلى خصوصيّة النصّ والتجربة، ولا يمكن إذذاك أن نصل بين أجزاء السواد المتباعدة والتي تشكّل جسدا متشظّيا إلاّ عبر قراءة دلالات البياض التي تغدو امتدادا للسواد وتحملنا إلى حقول جديدة من التعبير، حيث تبدأ لغة ثانية، هي لغة الصمت، لغةٌ تتجاوز أحادية الدلالة وتحيلنا على تعدّد القراءات بفضل طاقاتها الإيحائية، وبفعل الغموض وتنامي المسكوت عنه الذي يكتسي أهميّة مخصوصة :



(29)

خاتمة

توجّه اهتمامنا في هذا الدراسة إلى الخطاب الشعري الحديث فحاولنا أن نقف خلالها على أهمّ سماته، فانطلقنا من النظر في لغته بوصفها ظاهرة مخصوصة تهيمن على كلّ الظواهر الأخرى، وتذهب في اتجاه الانزياح باللفظ عن مداراته الأصلية. وكثيرا ما تتحدّد شعرية النصّ بمقدار انحرافه عن القوانين اللّغوية المتعارف عليها إلى حدّ صار فيه الغموض مجالا من مجالات الإبداع يشدّ القارئ والناقد على حدّ سواء. غير أنّ الخطاب الشعري الحديث لم يعد مقتصرا على العلامات اللّغوية، وإنّما بات يختبر وسائل جديدة في التّعبير وأشكال طباعيّة مستحدثة. وما كان ذلك إلاّ بسبب هيمنة الفنون البصريّة واتّساع حضورها في عصرنا إلى درجة باتت فيها الصورة تنافس اللّغة لتشكّل القصيدة تشكيلا جديدا يفضي بنا إلى لون مخصوص من التلقّي يقوم على تجاوز جماليات القصيدة الكلاسيكيّة، بل إنّ الطريف حقا أنّ مثل هذه القصائد أضحت مرجعا يستلهم منها الرسّامون أعمالهم وصورهم الفنيّة كما هو الحال بالنسبة إلى تجربتَي كمال بُلاطة وضياء العزّاوي.

ولا غرابةَ أن تنمُوَ العلاقة بين الشعر والرسم على هذا النحو في عصر صارت فيه الصورة حاضرة في مختلف أنماط حياتنا بصفتها موضوعا، أو بصفتها أداة.

الهوامش

(1) أنظر : Roman Jakobson : Essai de Linguistique Générale, Muinuit 1963, Tome I, chapitre 11, p 220:

(2) جيرار جنيت (G. Genette) : «حالة مزدوجة للكلمات، فاليري وشعرية اللغة»، تعريب مالك سلمان، مجلّة كتابات معاصرة، المجلّد الخامس، العدد الثامن عشر، أيار ـ حزيران 1993، ص 36.

(3) أنظر الرسم البياني الذي وضعه جان ميشال آدم (J.M. Adam) لتوضيح التقابل بين الشعر واللاشعر

J.M. Adam : Pour lire le poème, Ed. De Boeck-Duculot Bruxelles-Paris, 1986, p 24.

(4) رولان بارت : «ما هي الكتابة؟» تعريب محمد برادة، مجلّة الكرمل، العدد الثاني ربيع 1981، ص 128.

(5) سعدي يوسف : قصيدة «الأخضر بن يوسف ومشاغله» ديوان الأخضر بن يوسف ومشاغله، الأعمال الشعرية، المجلّد الأول، دار العودة ط 3، بيروت، 1988، ص 172.

(6) أنظر : Michele Aquien : Dictionnaire de Poètique Librairie Générale Française, 1993, p 50.

(7) سعدي يوسف : قصيدة «المسافة» ديوان : تحت جدارية فائق حسن، الأعمال الشعرية، ص 147.

(8) أدونيس (علي أحمد سعيد) : قصيدة : «فارس الكلمات الغريبة»، ديوان أغاني مهيار الدمشقي، الأعمال الشعرية الكاملة المجلّد 1، دار العودة، ط 4، بيروت، 1985، ص 257.

(9) من الأبحاث التي اتجهت إلى دراسة الظواهر البلاغيّة وأثرها في إنتاج الصورة في هذه القصيدة يمكن أن نذكر دراسة محمد خطابي : لسانيات النصّ، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، 1991، ص 327 وما بعدها.

(10) تحكي أسطورة سيزيف قصّة عذاب الإنسان حينما يكرّس جهده من أجل لا شيء فقد حُكم على سيزيف أن يحمل صخرة هائلة إلى قمّة جبل، فيفعل ولكنّه ما أن يشرف على الوصول إلى هدفه حتّى تسقط الصّخرة، ويواصل سيزيف حمل الصخرة علّه بذلك يتخلّص ممّا هو فيه من عذاب، غير أنّه لا يحقّق هدفه.

أمّا أسطورة أريان فهي تعرض قصّة أريان ابنة مينوس التي أحبّت تيزي وهربت معه اتقاءً لغضب مينوس، بيد أنّ تيزي فارقها لأنّه أحبّ إمرأة أخرى كما جاء في بعض الروايات، فأخذها ديونيزوس حين مرّ من هناك وتزوّجها فأنجبت منه أطفالا، وتحكي رواية أخرى أنّ أريان قتلت في جزيرة ديا، قتلتها الإلهة أرتميس بأمر من ديونيزوس.

أنظر : Pierre Grimas : Dictionnaire de la Mythologie Greque et Romaine, Ed. PUF, Paris, 1986. pp. 50 et 425 :

(11) يمكن العودة في هذا المجال إلى محمد الهادي الطرابلسي الذي فرّق بين ألوان مختلفة من الغموض يمكن أن نردّها إلى نوعين : غموض الهدم وهو غموض يقصد منه التعمية والتضليل والالتباس، ويتولّد عن قصور في الرؤية، وغموض البناء الذي يرجع إلى المدلول لا إلى الدالّ ويضيف على النصّ طاقات جديدة.

(انظر بحوث في النصّ الأدبي، الفصل السادس : «من مظاهر الحداثة في الأدب... الغموض في الشعر»، الدار العربيّة للكتاب، تونس، ليبيا، 1988، ص 167 وما بعدها كما سبق لعزّ الدين إسماعيل أن فرّق بين الغموض والإبهام واعتبر أنّ الإبهام يتّصل بالبنى التركيبيّة ويجعل الشعر قولا مقفلا على خلاف الغموض الذي يفسح للشاعر إدراكا أبعد مدًى.

(عن عزّ الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، دار العودة، ط 3 بيروت، 1981، صص 189-192).

(12) يمكن أن نذكر من المباحث العربيّة التي اهتمّت بظاهرة التشكل البصري للنص الشعري: ـ محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر بيروت 1985.

ـ شربل داغر : الشعرية العربيّة الحديثة، تحليل نصّي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1988.

ـ محمد الماكري : الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت. الدار البيضاء 1991.

(13) أنظر : Jaques Anis : Visibilité du texte poétique, in Langage Française, n°59, Larousse 1983, p 89 :

(14) لحمداني حميد : دهاليز الحبس القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985.

(15) يُراجع : Ch. Grivel : "Puissance du titre", in Production de l'intérêt romanesque, Paris-Lahaye, Mouton, 1973, p 170 :

(16) يمثّل السواد رحم الأرض التي تتشكّل فيه حياة العالم النهاري، وهو إلى جانب ذلك رمز الخصوبة كما هو الحال في مصر القديمة أو في إفريقيا الشماليّة، إذ هو لون الأرض الخصيب والسحب الحبلى بالأمطار، كما أنّه لون المياه العميقة لأنّه يحوي مجمل الحياة الكامنة، أنظر :

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant : **Dictionnaire des symboles**, symbole Noir, Ed. Robert Lafond/Jupitier. Paris. 1982, p 671.

(17) سعدي يوسف : «قصيدة إلى وائل زعيتر»، **ديوان الليالي كلها**، الأعمال الشعريّة الكاملة، دار العودة، ط 3، بيروت 1988، صص 87-88 .

(18) سعدي يوسف : قصيدة «الساعة الأخيرة»، **ديوان الساعة الأخيرة**، الأعمال الشعرية الكاملة ص 43.

(19) المصدر السابق، ص 48.

(20) سعدي يوسف : قصيدة «عبور الوادي الكبير» **ديوان الأخضر بن يوسف ومشاغله**، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 175.

(21) ميشال بوتور : **بحوث في الرواية الجديدة**، تعريب فريد انطنيوس، منشورات عويدات، بيروت ـ باريس، 1971.

(22) سعدي يوسف : قصيدة «البستاني»، **ديوان الساعة الأخيرة**، الأعمال الشعرية، ص 51.

(23) المصدر السابق، ص 52.

(24) يُراجع في هذا المجال : Jean Générard Lapacherie "Ecriture et lecture du calligrammes", in Poétique, n°50, Avril, 1982, pp. 195.

(25) محمد بنّيس : «موسم الموت»، **ديوان مواسم الشرق**، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، 1985 صص 53-54 .

(26) محمد بنّيس : «ما جاء على صورة شَنق»، ديوان : **في اتّجاه صوتك العمودي**، مطبعة الأندلس، سلسلة الثقافة الجديدة، الدّار البيضاء، 1979 ص 65.

(27) أنظر يمنى العيد : فصل «الشعر اللوحة، الشعر اللغة» ضمن كتاب **في القول الشعري**، دار توبقال، الدّار البيضاء، 1987، ص 155.

(28) محمد بنّيس : قصيدة «هذه القصيدة المطاردة»، **ديوان في اتّجاه صوتك العمودي**، ص 13.

(29) المصدر السابق، ص 23.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر :

ـ أدونيس (علي أحمد سعيد) :
ديوان أغاني مهيار الدمشقي،
الأعمال الشعرية الكاملة، المجلّد 1، دار العودة ط 4، بيروت. 1985.

ـ بنّيس (محمد) :
ـ مواسم الشرق،
دار توبقال، الدار البيضاء، 1985.
ـ في اتّجاه صوتك العمودي،
مطبعة الأندلس، سلسلة الثقافة الجديدة، الدار البيضاء، 1979.

ـ يوسف (سعدي) :
الأعمال الشعريّة،
المجلّد الأوّل، دار العودة، ط 3، بيروت 1988.

المراجع باللغة العربيّة :

أ ـ المؤلفات :

ـ إسماعيل (عزّ الدين) :
الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنويّة،
دار العودة، ط 3، بيروت، 1981

ـ بنّيس (محمد) :
ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة بنيويّة تكوينيّة،
دار التنوير، بيروت، 1985.

ـ بوتور (ميشال) :
بحوث في الرواية الجديدة،
تعريب فريد أنطنيوس، منشورات عويدات، بيروت ـ باريس، 1971.

ـ حميد (الحمداني) :
دهاليز الحبس القديم،
دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985.

ـ خطابي (محمد) :
لسانيّات النصّ، مدخل إلى انسجام الخطاب،
المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1991.

ـ داغر (شربل) :
الشعرية العربيّة الحديثة، تحليل نصّي،

دار توبقال، الدار البيضاء، 1988.
- الطرابلسي (محمد الهادي) :
بحوث في النصّ الأدبي،
الدار العربيّة للكتاب، تونس - ليبيا، 1988.
- العيد (يمنى) :
في القول الشعرى،
دار توبقال، الدار البيضاء، 1987.
ب - المجلات :
- بارث (رولان) :
«ماهي الكتابة؟»
تعريب محمد برادة، مجلّة الكرمل، العدد الثاني ربيع 1981.
- جنيت (جيرار) :
«حالة مزدوجة للكلمات، فاليري وشعريّة اللّغة»، تعريب مالك سلمان، مجلّة كتابات معاصرة المجلّد الخامس، العدد الثامن عشر، أيّار - حزيران 1993.

المراجع باللّغة الفرنسيّة

- ADAM (Jean Michel) :
Pour lire le poème,
Ed. De Boeck-Duculot; Bruxelle-Paris. 1986
- ANIS (Jacques) :
"Visibilité du texte poétique", in, langage Française, n° 59,
Larousse, 1983.
- CHEVALIER (Jean), GHEERBRANT (Alain) :
Dictionnaire du symboles,
Ed. Robert Lafon/Jupitier. Paris 1982.
- GRIMAL (Pierre) :
Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine,
Ed. P.U.F. Paris. 1986:
- GRIVEL (Ch.) :
Production de l'intérêt romanesque,
Mouton, Paris-Lahaye. 1973.
- JAKOBSON (Romand) :
Essai de Linguistique Générale, Tome I.
Ed. Minuit, Paris. 1963.
- LAPACHERIE (Jean Gérard) :
"Ecriture et Lecture du calligramme", in Poétique n° 50.
Avril 1982.

جذور

د. محمد فنطر

- حديث الساحل في ضوء النصوص القديمة والأطلال

- الفنيقيون وقرطاج في ربوع اللوبيين أسلاف البربر

- مدينة كركوان مدينة بونية بالوطن القبلي

حديث الساحل في ضوء النصوص القديمة والأطلال

الساحل
التعريف الجغرافي

الرّبوع المطلة على البحر شرقا من النفيضة - أو نابل - إلى جبنيانة على أن العمق نحو الغرب يتفاوت وقد تمتدّ إلى سفوح الجبال والهضاب القابعة لما يسميه الجغرافيون الظّهر.

الاسم العتيق

لقد أشار المؤرخون والجغرافيون القدامى إلى ربوع الساحل وكانوا يطلقون عليها اسم «بوزاقيس» أو «بوستيس». هكذا أوردها المؤرّخ اليوناني بولوبيوس (202 - 120 ق.م). لقد أشار إلى هذه الربوع الساحلية في حديثه عن المعاهدة القرطاجية الرّومانية ويستفاد من كلامه أنّ القرطاجيّين يمنعون منعا باتّا دخول السفن الرّومانية مياه البوزاقيس ويقول تعليقا على هذا البند من المعاهدة :

يبدو لي أن القرطاجيين لايريدون أن يتعرّف الرّومان على ربوع البوزاقيس لما تمتاز به من الخصب والثراء ويستنتج من هذا الموقف القرطاجي أنّ ربوع البوزاقيس كانت منطقة مغلقة لايدخلها إلاّ القرطاجيون أو من سمح له بذلك من قبل السلطات القرطاجية.

أما الجغرافيون والمؤرخون الرّومان فلقد أشاروا إلى ربوع الساحل تحت اسم «بوزاقيوم» Byzacium هكذا أشير إلى الساحل في مصنّفات ورّو (116 - 27 ق.م) وإفلينوس الأكبر (23 - 79) وتيتوس ليويوس (64 أو 59 ق.م. - 10 م). وممن تحدّثوا عن ربوع الساحل لابدّ من ذكر استيفانوس البزنطي وهو نحوي يوناني عاش فيما بين القرن الخامس والقرن السادس وقد ألّف معجما جغرافيا تاريخيا يضم أسماء المواقع وعادات سكّانها ويشير إلى أول المدن والشعوب والمستوطنات وفي هذا المعجم تحمل الرّبوع السّاحلية اسم «بوزاقيا» وقد سمّاها بطليموس «بوزاقيتيس».

ولقد وجد العرب الفاتحون هذه التّسمية القديمة لربوع الساحل واستخدمها الشّاعر العربي القاضي عبد الرحمان بن زياد ابن أنعم في رسالة إلى أمّه ختمها بأربعة أبيات من الشعر. أوردها المؤرّخ المرحوم حسن حسني عبد الوهّاب في مقال بالفرنسية عنوانه «Le nom arabe de la Byzacène» نشره بمجلة كانت تصدر بتونس تحت اسم Revue Tunisienne ونشر المقال في العدد 38 - 40 من هذه المجلّة الصادر سنة 1939 ص. 199-201 .

ذكرت القيروان فهاج شوقي
وأين القيروان من العراق ؟
مسيرة اشهر للعيس نصا
علي الخيل المضمرة العتاق
فابلغ انعما وبني ابيه
ومن يرجى لنا وله التلاق
بان الله قد خلى سبيلي
وجد بنا المسير إلى مزاق

«Qairouan et son souvenir ont attisé ma nostalgie,
«Hélas ! Combien est lointain Qairouan du Irâq (Mésopotamie),
«Des mois d'étapes pour les chameaux coureurs au poil roux,
«Des mois d'étapes pour de rapide chevaux de race,
«Mais, dis à Anom, dis à ses frères et à tous ceux dont la rencontre nous est chère et espérée
«Que Dieu m'a ouvert le chemin du retour,
«Et accéléré ma marche vers Muzâq».

وأورد ابن عبد الحكم اسم المزاق قائلا : «وكانت أفريقية يومئذ تدعى مزاق». وأشار ابن عبد الحكم إلى «مزاقية» في حديثه عن تراجع حسان ابن النعمان أمام زحف الكاهنة متجها نحو طرابلس فلاشكّ أن المؤرخ ابن عبد الحكم والشاعر عبد الرحمان بن زياد ابن انعم كلاهما نقل لفظة مزاق عن المحيط الافريقي الذي كان يتحرّك فيه ولقد كان الإسم معروفا لديه متداولا بين النّاس وهو من الموروث الحضاري القديم.

والغالب على الظنّ أنّ القُدامى من يونان ورومان وجدوه في أفواه اللّوبيين من سكّان البلاد فنقلوه إلى لسانهم مع تحريف فرضته قوالب لغة النّاقل.

ويبدو أن مزاق منحدر من نفس المادة اللغوية اللّوبية التي أعطت «مزيغ أو أمزيغ» عبر تطورات صوتية تلاحقت بتلاحق الهجرات والغزوات.



نصب من قدس بعل ـ سوسة القرن الثالث قبل الميلاد

وأورد بولبيوس في السّفر الثاني عشر من تاريخه أنّ المزاقيس كرة دائرتها تذرع ألفي اسطادا أي ماينيف عن ثلاثمائة وخمس وخمسين كلم. وقد لاتختلف في مواصفاتها الجغرافية عن التي تتصف بها اليوم ربوع الساحل. سهول تتخلّلها بعض الهضاب أو تشرف عليها وفيها سباخ تتجمّع فيها مياه السيول التّي لاتستطيع الوصول إلى البحر وقد يكون لتلك السّباخ متنفس نحو البحر كسبخة الكلبية أو سبخة نجيلة في ضواحي قصور السّاف ومن السباخ البعيدة عن البحر تجدر الإشارة إلى سبخة سيدي الهاني وسبخة المكنين. ومعلوم أنّ لهذه السّباخ دورا تقوم به لفائدة الفلاحة والعمران عامّة فهي وإن تبخّر الكثير من مائها تقوم مقام الخزانات تتجمع فيها مياه الأمطار وتتسرب إلى الأرض وتغذّي مانسميه بالميدة أمّ الآبار السطحية التي تقينا وتقي مزروعاتنا شرّ العطش وهكذا تكون السباخ مقوّما من مقومات الزراعة ومامن سبخة جفّت أو تمّ تصريف مائها إلى البحر إلاّ وضعفت الميدة وبخلت ممّا قد يؤدّي إلى نضوب العيون السطحية وتصمت دواليب الآبار وتفقد الأرض خضرتها وتزداد ظروف العيش قساوة.

ومن ملامح هذه الرّبوع المزاقية حضور البحر يبدو لك من حيث كنت مغريا حينا يلوّح بيشب ألوانه وروعة كنوزه وتراه رهيبا مريعا حينا آخر مكشّرا عن عارم أمواجه المكفهرّة وهي تقصّ عليك مأساة بحّار عبثت بسفينته العواصف وسقط أكلة للحيتان وتجد صدى لذلك في الأغنية والأسطورة وفي لوحة الفسيفساء ومهما يكن من أ مر فالحوار بين الأرض والبحر متواصل بنّاء مما يجعل ربوع المزاق محظوظة بمناخ يسوده الاعتدال وللبحر في ذلك فضل كبير زواج حبّ قديم بين البحر والأرض كان ومازال أثره عميقا في النّفوس والمواقف والسلوك.

فهي إذاً سهول ساحلية ومن لايعترف بجمال الشواطىء الرّملية في هذه الربوع ؟ سهول وشطآن متتالية ليس فيها حواجز تعوق الاتّصال بل كأنّها صوّرت لتساعد على الاتصال ولتفتح الأفق أمام االمتطلعين إلى الأفق والراغبين في تحقيق مطامحهم وتزكيتها.

إنّ ربوع السّاحل تنعم بهذه الحظوة الجغرافية المناخية فننعم بها كما نعم بها الذين تغذوا بمفاتنها قبل الفتح العربي الإسلامي وهي الملامح والمفاتن التي كانت لها منذ أقدم العصور التّاريخية. ذلك ما أثبته الباحثون في الجغرافيا التّاريخية إستنادا إلى نصوص قديمة ومعطيات أثريّة تروي جميعها قصّة الانسان الرائعة بما تضمّنته من مغامرات ومطامح ومآثر : أرض أحبّها وتمرّغ فيها وسقاها جداً وعرقا.

فالسّهول والهضاب والبحر والسباخ نتيجة صروف الدّهر جيولوجيّا وانجرافا لكنّ للانسان دور في تكييف المحيط ولاشكّ أنّه من كياد عوامل الإنجراف. فالجبال والهضاب قد تمحي وتتحوّل إلى كتل من الصّخر أو إلى حجارة منخورة قوالب تسخّر لبناء المدن وإنشاء المعالم من حصون وقلاع ومعابد وقصور ممّا يستقر فيه ويطمئن إليه أهل الحضر وأهل المدن. فمن بين الكتب القديمة التي تفيد المؤرخ الباحث عن أوضاع الفلاحة في هذه الرّبوع قبل الفتح العربي الاسلامي تقرير وصفي للمعارك التي عاشها يُوليوس قيصر إبّان الحرب الأهلية التي كانوا تحوّلوا بها إلى ولاية أفريقية مع العلم أن العديد من تلك المعارك دارت رحاها في هذه السّهول وأشرفت عليها هذه الهضاب كما عاشها البحر وعاشتها السّباخ. يُعرف هذا التقرير تحت عنوان : «الحرب الإفريقية» ترجمة للعنوان اللاّتيني Bellum Africum .

وفيه إشارات إلى الأوضاع الاقتصادية من زراعة وتجارة. وأورد التقرير أسماء المدن التي تعرّف إليها قيصر ولعلّه فرض عليها واجبات عسكرية من حيث الميرة والمساهمة في تزويد الجيش القيصري بالحبوب والزّيوت والخمور والعلف ومن بين هذه المدن سوسة وكانت تسمّى هدريميتوم والمنستير واسمها القديم رُسفينة ومنها مدينة كانت تدعى وزّيته وتوجد أطلالها بين مصدور ومنزل النور ومنها لفتيس وهي لمطة ومنها الدّيماس وكانت تسمّى طبسة. ومن المدن التي تعرض إليها هذا التقرير



ضريح بوني في ضواحي البقالطة (القرن الرابع قبل الميلاد)

مدينة أجّر ويبدو أنّها تلك التي تركت مكانها لمدنية قصور الساف. ومنها باجة التي بقيت بصماتها في واد باجة وكانت النّصوص القديمة تسميها واجة والمعادلة الصوتية بين الواو والباء واردة ثابتة وجاء في التقرير إشارات أخرى يفيد منها المؤرّخ بعد جمعها وتصنيفها وتحليلها.

وإلى جانب ماورد في النصوص القديمة تجد وثائق ملتصقة بالأرض وكأنّها بصمات الذين استوطنوا هذه الربوع قديما منها المدن ومعالمها كسلقطة ولجم وكانت في القديم تسمّى توُزدون وهو الاسم الذي ورد في النصوص اللاّتينية في صيغة Thyzdrus قلت توزدون استنادا إلى معطيات لغوية واستنادا إلى الموروث التبونومي. «والتبونوميا» هو علم يتناول البحث في الأعلام الجغرافية من حيث توزيعها ودلالاتها ماأمكن وتواترها مع محاولة إرجاعها إلى أصولها اللّغوية إلى غير ذلك ممّا قد توحي به للباحث وللمورّخ بالخصوص.

فقد أصبحت التبونوميا علما من العلوم المساعدة للتأريخ. قلت توزدرة «استنادا إلى معطيات لغوية حيث أن الاسم القديم كان يتركب من الأحرف التالية : تاء - واو - زاي - دال وراء. أما «وس» في اسم توسدروس» فهو لاحق لاتيني أدخل على الاسم المحلّي لإخضاعه لقوالب اللّغة اللاّتينية. فإذا تمّ حذف هذا اللاّحق اللاّتيني بقي من الاسم القديم «توزدو» ولعلّهم كانوا ينطقونه «توزدون» علما أنّ الكثير من الأعلام اللّوبية الآدمية منها والجغرافية كانت تنتهي بلاحق «آن» من ذالك

مسنيسن. وسيجن وزمن فالأرجح أن الصيغة اللّوبية لهذا العلم الجغرافي كانت إذن «توزدرن» فلما كان الفتح العربي أدخل الاسم إلى قالب عربي فقالوا «توزدرة» وتاء التأنيث من خصائص الأعلام الجغرافية في لسان العرب.

ولكن كيف يمكن القول إنّ العرب نطقوا بالاسم على صيغة «توزدرة» وليس في النصوص العربية ماقد يدلّ على ذلك. ومعلوم أن المؤرخين والجغرافيين العرب ذكروا مدينة لجم ولا أثر في كتاباتهم للاسم القديم. هنا وجب الرجوع إلى التبونوميا أوقل لابدّ من إستفتاء الموروث التبونومي. كنت في السنوات الأخيرة. أبحث في قضايا تاريخية وأثرية تتعلّق بالوطن القبلي فإذا بي أتوقّف. عند منطقة تحمل اسم «هنشير توزدرة» وقد ذكره الأستاذ عبد الرّحمان عبد اللطيف في كتاب عنوانه «صفحات من تاريخ مدينة قليبية».

فعندما تعرّفت على هذا العلم الجغرافي في ربوع الوطن القبلي تذكّرت قضية اسم مدينة لجم القديم والمحاولات التي قام بها الأستاذ الزميل الهادي سليم سعيا وراء الوصول إلى الصيغة المحلية القديمة ودلالتها ولكن كيف الربط بين اسم «توسدوس» بصيغته اللاّتينية وتوزدرة بالوطن القبلي ؟ هنا يجب ألاّ ننسى أنّ التّواتر من خصائص الأعلام الجغرافية في بلادنا بل قل في المغرب الكبير عامة. فإذا بقينا في حدود البلاد التونسية نجد تبربة في ولاية بنزرت ونجد تُبُرْبوماييوس في ولاية زغوان ولعل طبلبة صيغة أخرى لتيربو وكذلك الشأن بالنسبة لطبلبو في ولاية قابس ثمّ نجد تمزرت في ولاية قابس ونجد تمزرات في الوطن القبلي والأمثلة الدّالة على هذا التواتر كثيرة قد يطول صردها، فليس من الغريب أن نجد مدينتين تحمل نفس الاسم فيمكن الانطلاق من الثابت لمعرفة أو استرجاع الممّحي ؟ أفلايمكن في صورة ممّا ثبت وتحدّى الأعاصير الحضارية اشتشفاف ما أتى عليه الدّهر ؟ بلى ! زال اسم مدينة الجم القديم لكنّه زميله إذ صحّ هذا التعبير ثبت بالوطن القبلي وهو مؤهل لمساعدة المؤرخ وإنارته وتمكينه من العثور على المختفي.

فبالإستناد إلى هذه المعطيات نتبيّن جليًا أنّ مدينة لجم كانت تسمّى توزدرن ولمّا تمّ الغزو الرّوماني ترومن الاسم فأصبح ينطق «توسدروس» فسقط اللاّحق اللّوبي وعوّض بلاحق لاتينيّ «وس». ثمّ لما كان الفتح العربيّ اختفى الاسم القديم وحلّ محلّه اسم لجم في ظروف مازالت غامضة ويبقى لفقهاء اللّغة اللوبية البحث عن مدلول تَوزْدَرن.

وإذا أدرجت هذه الفقرة التي قد تبدو طويلة حول التبونوميا وحول الاسم القديم لمدينة لجم والصيغة التي يمكن تبنّيها لتعريبه فذلك لأنّ المناسبة طيبة واعتقادي أن مثل هذه الملتقيات واعز للبحث والتعمّق في قضايا مازالت تشكو ضبابية العموميات أو تشكو منزلقات الفرضيات والتخمينات الفردية الغير المعمّدة، فمازلت ترى الكتب المدرسية تحمل أخطاء تعود إلى مثل تلك الفرضيات والتخمينات الخاوية التي يمنّ بها اجتهاد من لاحقّ له في الاجتهاد في مثل هذا الميدان والاجتهاد لايحقّ إلاّ للذين يستطيعون الرجوع إلى الأصول والمصادر الأولى ولايكتفون بوسيط قد يجرّهم إلى هوّة الخطإ وهم يعتقدون مطمئنّين أنّهم في رحاب الواقع والحقيقة التاريخية.

قلت إنّ المناسبة طيبة لاسيما ونحن في ربوع السّاحل ومدينة لجم غضّة بتاريخها التّليد وبالدّور الذي قامت به مساهمة في تذكية الحركة الاقتصادية وفي ازدهار الفلاحة وهي غضّة بالموروث الحضاري الذي تغصّ به قاعات المتاحف ومستودعاتها في باردو وفي لجم وهو يشهد بفصاحة الحرف وروعة الصّورة على نمو الفلاحة في هذه الرّبوع برًا وبحرا.

ومادمنا نتحدّث عن المعطيات الأثرية لابدّ من ذكر ألواح الفسيفساء وكم من زائر يحلّ بهذه الرّبوع قادما من أقاصي المعمورة لتتمتع العين بما أمتع الأذن وغذّى الوجدان : لجم ومتحفها نجمان في سماء المعرفة والفنّ وكم تزخر هذه الأعلاق بأخبار الذين تصوّروها وصوّروها واستأنسوا بها واطمأنّت نفوسهم بجوارها مفروشة على الأرض كالبسط في البيوت وفي المعالم الترفيهية والدّينية وغيرها.



سلة أسماك من سوسة (هدروميتوم) القرن الثالث ميلادي



مجنّ اقتناه أحد جنود حنّبعل (ق. III ق.م.)

ولا شكّ أنّ لدارس شؤون المزاق قبل الفتح العربي معطيات أثرية أخرى عديدة متنوّعة منها ما يرتبط مباشرة بالقطاع الفلاحي ومشتقّاته فالمواني تدخل في ملفّ الفلاحة البحرية والقوارير الفخّارية من فصيلة الأنفورات لها علاقة مباشرة بالفلاحة فهي الخزن والتصدير. لقد عثر على مجموعات كبيرة في هذه الحاويات أثناء الحفريات وفي قعر البحر بعرضه وسواحله قرب المواني. والمولعون بالغوص يصادفون مثل هذه الأنفورات سالمة أو مهشمة فهذا يخرج بها كاملة وياللفرحة وذاك لم يسعفه الحظّ إلاّ بجزء منها : حلق أو عروة أو شظية من بطن.. والغوص في مياه المدن الساحلية وضواحيها واعد سخيّ وكلكم سمعتم بقصة سفينة المهدية وروائعها وقد احتفظت بها أمواج البحر ورماله قرونا ثمّ سلّمتها مفاجأة سارّة فأقبل الماهرون في الغوص عمقا وسخّروا براعتهم ومهاراتهم التّقنية ليخرجوا لنور الشمس ماكانت الحيتان به فخورة فكانت نتيجة أعمالهم طيلة مواسم تعدّدت مجموعة من التّحف والأعلاق يتباهى اليوم بها متحف باردو ووقد أفردوها بجناح في الدّور الأوّل هُيّيء خصّيصا لها وسمّوه «قاعات المهدية» ومن هذه التحف روائع من الفنّ اليوناني الأصيل أساطين وتيجان يونية قورنثيّة وباطيات من رخام أبيض تزخرفها نحوت بارزة تحكي أسطورة باخوس وأتباعه من قيالن وباخوسات وقد أوثقت الخمرة عقالهم

فهاجوا وماجوا رقصات جنونية ليس المجال هنا لوصفها بل أدعوكم لزيارة المتحف لمعاينتها والاستمتاع بملامحها وفواتنها في السّكون وفي الحركة وفي الأشكال، والأحجام.

فهي سنفونية عزفها النحات بأدواته المختلفة لمّا استجابت لحبّه كما تستجيب حور العين في الجنّة لمن فتحت له أبواب الجنّة. فالباطيات فاتحة أفواهها تغريك فتشدّ بصرك وتوحي لك بأسرارها. وتقول جهرا مالاقدرة لها عليه بالكتمان وفيها للذين يعلمون دلالات أخرى كثيرة ولكلّ منّا قراءته ولكل صيّاد طريدته وصيده.

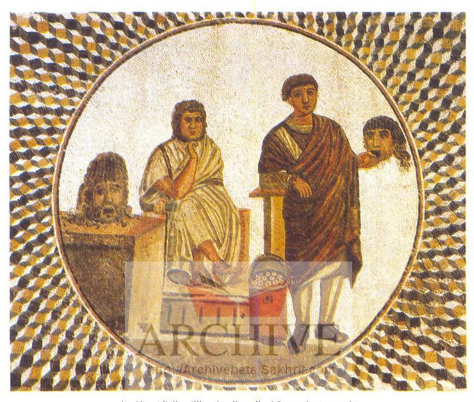
وأخرج الغوّاصون بقايا السّفينة وتحفا أخرى من بروتر أو رخام ولعلّ أشهرها وأبدعها تمثال رياضيّ شابّ فاز بالبطولة فنال إكليلا تراه على جبينه وهو يلامسه بحركة لطيفة تحكي التواضع، والإعتزاز بعيدة كلّ البعد عن الغرور وكأنّ للفوز ثقل المسؤولية وكأنّ الفوز يوحي بالاتّزان ومواصلة الجهد لأنّ في الفوز إكليلاً من غضّ الزيتون أو الرّند وفي الفوز رفعة لذويك وبني ديارك وفخر للأرض والوطن. هكذا كان مدلول الرّياضة عند القدامى في كلّ الأقطار المطلّة على هذا البحر العتيد.

ومادمنا نتحدّث عن البحر تجدر الإشارة إلى ألواح فسيفسائية تقصّ علينا مغامرات نبتونوس منها لوحة عُثر عليها في سوسة وقد تحلّت بها قاعة استقبال في بيت من بيوت هدريميتوم يعود إلى مابين أواخر القرن الثاني وبداية القرن الثّالث بعد الميلاد وتمسح اللّوحة ماينيف عن مائة وخمسة وثلاثين مترا مربّعا طولها ثلاثة عشر مترا وكسورا وعرضها عشرة أمتار وربع يتوسطها معيّن مجوّف الأضلاع استأثر به نبتونوس على متن كدريج والكدريج عربة يجرّها أربعة جياد - نراه ماسكا بيسراه سنانه المميّز وعنان الجياد ويلوّح بيمناه ينصّ الجياد وفي عينيه تقرأ الغضب الشّديد؛ وقُسّم الفضاء حول إله البحر ستّا وخمسين رصيعة على شكل دوائر أو معينات مجوفة الأضلاع تحيط بها قلائد من الرّند وفي كلّ رصيعة مشهد أسطوري فهذه عرائس البحر راجلة تحملن القيثارة أو المزمار وهذه نيرديات تمتطين وحوشا بحرية منها الحصان والثور والكبش والتّيس والأيّل والغزال والفهد والعنقاء وطيور أخرى كالدّيك والبجعة وغيرها.

ومادمنا نتحدث عن البحر وعن نبتونوس إله البحر تجدر الإشارة إلى لوحة من أروع ماأبدعه الفسيفسائي الأفريقي عثر عليها بالشابّة وحولت إلى متحف باردو حيث تمتعت فيها وتمتّعت بها آلاف العيون على اختلاف الأصقاع والألوان ومن لم ير نبتونوس الشابّة ثقافته تشكو فراغا أو فجوة لابدّ من ملئها ورتق فتقها فهي على جدار قاعة تحمل اسم دقّة ومامن شك أنّها جديرة بقاعة تحمل اسم الشابّة وكم تكون الفائدة البيداغوجية لويتمكن الأطفال في بلادنا من معرفة اللّوحة عن طريق الصّورة المفسّرة ثم بالمعاينة ضمن رحلة تحمل اسم «نبتونوس الشابّة» فاعتقادي أنّ مثل هذه الدّروس الحضارية تغذّى الطفولة كما يغذّيها ثدي الأمومة.

وليس حديثي عن نبتونوس سوسة والشّابّة من باب المجّانية بل تناولتهما وثيقتان كلتاهما تتصل أوثق مايكون الاتّصال بالفلاحة فهما الأرض والبحر بل قصّة مختزلة لزواج البحر بالأرض وللبحر عندنا رجولة والأرض تجسيد للأنوثة ولافضل للرجولة على الأنوثة في الزّواج والإخصاب. فنبتونوس على بيج أو كدريج أنيق يشير إله البحر بعنفه وثرائه وعلى لوحة الشّابّة صوّر الفسيفسائي الفصول الأربعة الصيف بسنابله وبالخريف بكرومه والشتاء بزيتونه والربيع بوروده فكأنّي بهذه اللوحة أغنية البحر والأرض وما الفلاحة إلاّ حوار متواصل مع الأرض والبحر وكأنّ إنسان هذه الربوع شعر بضرورة هذا الحوار المعطاء : بحر بثروات غذائية قد لاتحصى وأرض بكنوزها سخيّة مالم يبخل الإنسان بعرقه وعبقريته فوراء كلّ عطيّة هديّة.

والحديث عن الفلاحة في ربوع الساحل قبل الفتح العربيّ الاسلامي لابدّ أن يتناول الأعمال التي أنجزها الأول للحصول على ثروات البحر وكنوز الأرض. لقد أشرت إلى الموانى ومنها ثيمترة تلك التي توجد أطلاها بشط مريم ومنها سوسة



شاعر من شعراء سوسة في العهد الروماني (القرن الثالث ميلادي)

والمنستير ولمطة وطبسة ولعلّها كانت تسمّى تفاش فتحولّت إلى دماس قرب البقالطة والمهدية ولعلّها كانت تسمّى جمّي والشابّة وأخوله وتوجد أطلالها في هنشير بطرية على بعد خمسين كيلومترا شمال صفاقس ومن الموانى التي تستحق مكانا في هذا البحث ميناء سلقطة على أنّه مازال يستوجب أبحاثا معمقة للتّعرض إلى مواصفاته، إلى دوره الاقتصادي صيدا بحريا وتجارة.

واكتفي هنا بالإشارة إلى لوحة فسيفساء توجد بمدينة أستية - Ostiq - ميناء روما في العصور القديمة ومن خصائصه أنّه كان ملتقى الشركات التجارية فكان لمدينة سلقطة بعثة تجارية بميناء أستية ووكان رمزها ناظور مدينتهم رسموها لوحة فسيفسائية جسّدتها مربعات سوداء ومربعات بيضاء. فهذه معلومات جيّدة حول البحر والتجارة كما أنّها تمكّن من تصوّر ميناء سلقطة الذي كان يتباهى بناظور بديع قيل إنّه أوحى بشكل صومعة جامع عقبة بالقيروان.

أما الحديث عن فلاحة الأرض فلاشكّ أنّه يطرح قضية المياه والمنشآت المائية فبالإضافةإلي الصّهاريج القديمة وغالبها مازال يترقّب جردا نظاميّا يجمع بين ما أشير إليه في الكتب والمجلاّت المختصّة وبين المعاينة الميدانية وتجدر الاشارة إلى بركة الرّمانة الموجودة في ضواحي سلقطة كما لابدّ من ذكر قناة نقرت نقرا في البحر الصلد لتصل بين البحر وسبخة نجيلة. كان لهذه القناة

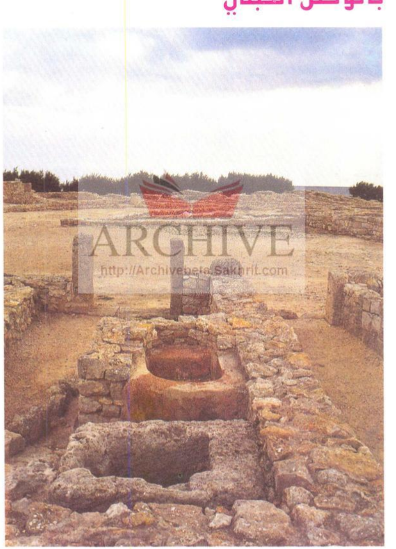
ومازال دور في تصريف المياه وضمان توازن مستوى الماء بين البحر والسبخة فكلما ارتفعت المياه في السبخة إثر تهاطل الأمطار شتاء أو خريفا تسربت نحو البحر. إنّها قناة من انجاز القدامى على أنّه من العسير توريخها بكل دقّة. نقروها في سمك الصخور إتقاء شر الفيضانات ومعلوم أن مياه المستنقعات والسّباخ إذا اكتسحت أرضا خصبة قتلتها أو قل حكمت عليها بالعقم فتصبح خاوة. كان إذاً لا بدّ من حماية الحقول المتاخمة لسبخة نجيلة من شرّ الملوحة. فكلما تكاثرت مياه السبخة امتصتها القناة وألقت بها في البحر وقد تتمازج مياه البحر ومياه السبخة داخل القناة أحيانا وقد يدفع الفضول أسماك البحر نحو السبخة فتستملحها وتمكث فيها لما تجده من وافر الغذاء ويقال إنّ بعض الصيّادين كانوا يلقون صنانيرهم في مياه القناة ويعودون غانمين وللسباخ فضل على الفلاحة كبير فهي خزّانات توفّر الرطوبة تبخّراً وتزوّد المائدة تسرّبا إلى العمق. فلابدّ من حسن التصرّف مع السباخ حتّى يتغلّب خيرها على شرّها. فقد تكون ملجأ للبعوض وناقلات الأمراض كحمّى المستنقعات لكنّ اللجوء إلى تجفيفها يتسبّب في انخرام توازن المحيط ويكون القضاء على ضرع تتغذّى منه المائدة السطحية. وكم من بئر جفّ بجفاف السّبخة المجاورة.

تلك بعض المعطيات الأثرية حول الفلاحة براً وبحرا تشيد بازدهارها فالبحر في ربوع الساحل كان ومازال سخيّا والأرض كانت ومازلت معطاء تحتضن حقولا وبساتين فسيحة الأرجاء تتعانق فيها أشجار التين والزيتون والكروم والرمّان والزّرع إذا استوى على سوقه يعجب الزّراع. ففي الكتب القديمة إشارات إلى آل عبد ملقرت وحنّبعل وكانوا يملكون مزارع وضيعات بنوا فيها قصورا ريفية حصينة بأبراجها الباسقة ذلك أنّ الفلاّح البوني كان يقيم في مزرعته ليشرف مباشرة على إنجاز مشاريعه الزراعية عملا بتوصية تقدّم بها ماجون القرطاجي صاحب الموسوعة الفلاحية : ومضمون التوصية قوله : «إذا اقتنيت ضيعة فبادر ببيع بيتك في المدينة».

فليس من الغريب أن تستفيد هذه الرّبوع من تجارب القرطاجيين في هذا الميدان وكان لهم باع في ركوب البحر وكان لهم اسهام في علم الزّراعة فعلى ضوء المعطيات الأدبية والأثرية المتوفرة نستشف الحقول والبساتين كما كانت أيّام الدولة القرطاجية وقد تكاثفت فيها الأشجار المثمرة أخصّ بالذكر منها الزيتونة ومعلوم أن القائد القرطاجي حنّبعل كان شديد الحرص على غراسة الزياتين بل كلّف جندوه بتهيئة الأرض لتكثيف غابات الزياتين في ربوع المزاق وثابت أنّه كان يؤمن بما للفلاحة من دور خطير في حياة الدولة ومصير الأمة فلقد أيقن أنّ على قرطاجة كسب معركة الفلاحة إذا أرادت تجاوز هزيمة جامة. فلا استقامة لأمة مالم تسهر بجدّ على استقامة شؤون الأرض وازدهار الفلاحة وفي الأرض حماية الشعوب وأمنها وأسباب استمرارها وثباتها. لقد كانت شؤون الفلاحة مزدهرة في ربوع الساحل براً وبحرا قبل الغزو الرّوماني وبعده وان لم تتردد السلطات الرّومانية في مضايقة الفلاحة الأفريقية وتواصلت تلك السياسة حتى نهاية القرن الأول بعد ميلاد المسيح ولم يكن الانفراج إلاّ بعد موت الامبراطور دمقيانوس سنة 96 ولم يتحرّج بعض الشعراء المعاصرين له من التشهير بالزيوت الأفريقية ونخصّ بالذكر منهم الشّاعر يُوَيْنَليس (50 - 144 م).

ولكن تغلّب حبّ الأفريقيين للأرض، وصمدت الفلاحة وازدهرت ازدهارا منقطع النظير لاسيما في الساحل وقد نوّه القدماء بسخاء الأرض في المزاق حتّى قيل إنّ الوحدة عند البذر تعطيك عند الحصاد ضعفها مائة وخمسين مرة. ولاشك أنّ مدينة جورزة كانت من كبريات مدن المزاق وساهمت في ازدهار الفلاحة الافريقية ومعلوم أنّ جورزة هي المدينة التي تحمل اليوم اسم القلعة الكبرى ولقد اهتم بأطلالها المؤرّخون والأثاريون لكنّها دراسات بقيت مبعثرة في الكتب والمجلاّت المختصّة ونرجو أن يتناولها الباحثون تجميعا وتحليلا حتّى تبرز ملامح هذه المدينة ونتمكّن من تقييم دورها وإسهاماتها الاقتصادية والثقافية وإشعاعها داخل البلاد وفيما وراء الحدود.

مدينة كركوان
مدينة بونية
بالوطن القبلي





على بعد 12 كلم شمال قليبية صخور تشرف على البحر ومن ورائها تتمطط الأرض وتعلوها تربة سوداء تنمّ عن مكمُونَاتٍ زراعية ثرية. على أن سكان المنطقة من أهل الريف يَزْعَمونَ أن الحقول التي تُعرَفُ باسم دار السَّعْفِي كانت تُخَصَّص لزراعة الحبوب كلما أمكن افتكاكها من قبضة الأشواك وأَقْزَامِ النخيل وغيرها من النباتات التي كانت تستفيد من أديمِ الأطلال.

ملامح المدينة

انطلقت أول حفرية نظامية خلال سنة 1953 ومازالت بعض أجزاء المدينة تحت الردم لكن المعطيات التي لدينا اليوم تساعد على تَصْويرِ ملامح مدينة بونية في الشكل الذي كانت عليه فيما بين نهاية القرن الرابع والنصف الأول من القرن الثالث ق.م.

على أن أقدم المظاهر التي تَمَّ تشخيصها يعود الى القرن السادس ق.م. كذلك لدينا مدينة مؤرّخة بكل دقّةٍ ومن حظ الأثاريين هذه المرّة أن خَلا الموقع نهائيا بعد سقوط المدينة البونية

التهيئة العمرانية

تُمَثِّلُ مدينة كركوان كسبا كبيرا من حيث التهيئة والهندسة العمرانية : شوارع فسيحة الأرجاء مستقيمة تَتَعَامَدُ وتصوّر رقعة شطرنج تتربع بين خطوطها البنايات. ولقد أكّدت الأسبار أن الشوارع جاءت نتيجة تَصوُّرٍ مُسبَّقٍ من قبل المهندس المعماري ثم كان الإنجازُ. وتوجد ضمن هذا النسيج بِطاحٌ هُيِّئَتْ لتستجيب للحاجة الاقتصادية والاجتماعية ولا ننسى حزام المدينة بل حزاميها وبواباتها وأبراجها برج مقوّر الجبهة وكلّها معطيات جديدة.

العمارة السكنية

العَطاء وفير : كشف الغطاء عن أحياء فسيحة وتَمكَّنّا بعد درسها من تقييم تنوع البيوت من حيث أشكالها ومن حيث ثراؤها. على أن أكثرها شياعا تلك التي تَتَمَحْوَرُ حول الفناء بَسيطًا كان أو مُروَّقًا وقد يُدْخلون على هذه البنية تغيرات أو قل خَانَات تزيدها رونقا دون أن تبعدها عن الأصل. فكلٌّ من يزور المدينة يتوقف عند غرفة الاستحمام وهي تتركب من مَعْبَرٍ صغير يقوم مقام حجرة الثياب ومن حَوْضٍ حذائي الشكل فيه مَقْعَدٌ للمستحم، فوجُودُ هذه الغرفة الطريفة يُثْبِتُ مستوى اهتمام سكان المدينة بنظافة الجسم وقواعد الصِّحَّةِ.

العمارة الدينية

لا بدّ من الاشارة الى معبد تمّ كشف الغطاء عنه في المدينة وهو في ملفِّ العمارة الدينية يُعْتَبر من أعظم المعابد البونية في غربي البحر الأبيض المتوسط، فمن حيث تصميمُهُ تراه مطابقا للنموذج السامي بمدخله ذي العمودين الأماميين وسقيفته والصحن وفيه ترى المذبح والنَّاوُوسَ المخصص للصورة المقدسة، وله لواحق تَفْتَحُ على الصحن. ومن ميزاته ورْشَةٌ أقاموها لصناعة الأيقُونات الفخارية تمّ العثور على بعض بقاياها داخل التنّور.

فمن وراء هذه التهيئة العمرانية والعمارة السكنية والدينية نَقفُ على برامج تشمل كل العناصر الضرورية مستجيبة الى الحاجة المادية والحاجة الروحية وكذلك نَتَبيَّنُ كم نحن بعيدون عن تهم الخلط والتشويش التي كثيرا ما وُجِّهَتْ الى العمارة البونية.

الزخرفة

العطاء سخي في هذا القطاع أيضا، هناك الزخرفة العُضْويةُ من أساطير وعقود وتيجان وغيرها، والزخرفة التّجْميليةُ من مجوفات ومقوّرات وغيرها من الأشكال المنحوتة أو المسبوكة من جصّ وقد أبدع الجصاصون الذين كانوا يحسنون استخدام القَالب والمَنْحَت، وكثيرا ما تتحلّى الساحات المجصّصة والمسبوكات بألوان زاهية كالأحمر والوردي دون زُهْدٍ في الألوان الدّاكنة كالأسود والرّمادي.

الاقتصاد

بحثا عن ملامح الحياة الاقتصادية بمدينة كركوان سألنا المعالم وسألنا اللُّقى التي تمّ العثور عليها أثناء الحفريات، كالأدوات المنزلية والنقود والفضلات والآلات وغيرها، تتمثل الظاهرة الأولى في غياب الريف بل تتميز الحياة في مدينة كركوان بالطابع الحَضَري، فليس في البيت شيء يتعلق بالريف أو يشير الى الحقول وليس في البرنامج المعماري ملجأ للدواب.

أمّا الحرف فآثارها متواجدة : النقاشون والجصّاصون والبناؤون بل نجد كل ما يتعلق بقطاع البناء فضلا عن النّساجين والصّباغين والملاّحين والفخارين والأيقونيين.

السكان

هناك مؤشرات تدعم فرضية تواجد عُنْصرٍ لُوبيٍّ متين منها البرامج العمرانية وأبرزها التركيبة المتداخلة ومنها بعض الأواني المجبولة الى جانب النقائش وبعض التقاليد الجنائزية





كاستخدام المُغْرى ودفن الميت على جنبه كالجنين. وإن لم تكن هذه التقاليد الجنائزية من خصائص اللوبيين فلقد وجدت في افريقة مناخا ساعد على حضورها وانتشارها.

اسم المدينة العتيق

وفي ما يتعلق باسم المدينة العتيق تصطدم البحوث بصمت المصادر المباشرة ويبدو من المجدي عدم اعتبار اسم كركوان بالرغم من شياعه بين الناس وتواتره في الكتب والدراسات ذلك أنّه في الواقع اسم جغرافي لمكان يُسمّى كركوان أطلقوه بصفة اعتباطية على مدينتنا، على أنّ شهادات أخرى وأخُص بالذكر منها الوثائق العقارية والرواية الشفوية تسمح باعطائها اسم «تامزرات» وهو من أصل لوبي قديم.

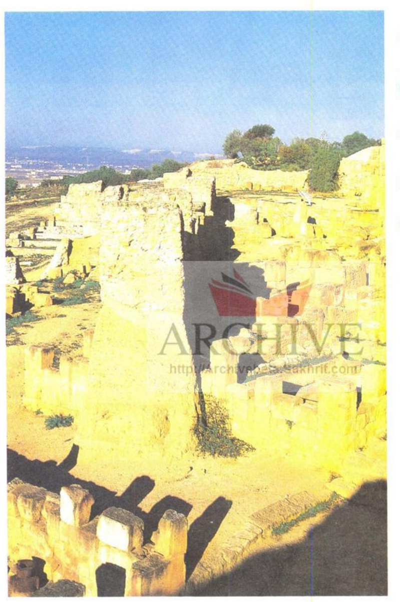
الخاتمة

تُمَثِّلُ إذًا مدينة كركوان أو تامزرات عطاء سخيًا، فلقد تكلّست بتمامها وكمالها في منتصف القرن الثالث ق.م. المدينة ومروجها وحقولها ومدافنها وان لم تتوفر لدينا المعطيات الكافية لتحديدها بكل دقّة. فمازالت المدافن تحتفظ بجزء كبير من أسرارها والقبور التي تم كشف الغطاء عنها مازالت تترقّب الدرس والتحليل والنشر ثم لا ننسى أن قطاعاتٍ فسيحة من المدينة مازالت تحت الردم مستاثرة بكمية وافرة من المعلومات الثمينة.

فحفرياتُ المستقبل والأبحاث التي قد نتناولها ستساهم في تجلية الملامح وتقليص زوايا الظلام بالنسبة لمدينة كركوان والعالم البوني عامة.

ومن المعلوم أنّ المدينة كانت تتعامل كأحسن ما يكون التعامل مع اليونانيين ولنا في الواردات شهادة ولكن لا ننسى ثقل الشرق السّامي فباعتبارها مجموعة بشرية وباعتبارها نسيجا حضاريا ونتاجا ثقافيا تبدو مدينة كركوان مرتبطة ارتباطا وثيقا بالتقاليد الشرقية بدون رفت الرصيد اللوبي ولا رفض الحوار مع الثقافات الأخرى.

الفنيقيون وقرطاج في ربوع اللوبيين أسلاف البربر





بعل حمّون

ما انفكّ الحضور الفنيقي يزداد امتداداً وكثافة منذ نهاية الألف الثانية قبل ميلاد المسيح ويبلغ أوجه لمّا بُعِثَتْ قرطاجُ سنة 814 ق.م. أما عن تأسيس هذه المدينة فالأسطورة تشير إلى أميرة تُدعى عليسة قيل إنّها غادرت مدينة صور وحَلّت بسواحلنا على رأس جماعة من الغاضبين فكانت قرطاج، على أنّ الدّارس يرى المشروعَ قائمًا على أسُسٍ تاريخيّة لها علاقة متينة بالأوضاع الاقتصادية والعسكرية التي كانت تَسُودُ البحر الأبيض المتوسط.

فيبدو أن قرطاجَ مستوطنةٌ رَسْميّةٌ خُطِّطَ لها في القصر والمعبد ولعلّها أقيمت تصدّيًا للخطر الآشوري في المشرق وللخطر اليوناني في الغرب. لقد أسّس الفنيقيون قرطاج ليتخلّصوا من جشع الملك الآشوري وليتصدّوا للمزاحمة اليونانيّة. ومَهْمَا يَكُنْ من أمر تأسيسها فَالثابت أنّها كانت فاعلةً غرست فسائل الحضارة المشرقيّة في الرّبوع المُطلّة على غربي البحر الأبيض المتوسط ولاسيما في شمال القارة الإفريقية. فبحضور الفنيقيين وتأسيس قرطاج تقشّع ضَبَابُ العصور الحجريّة عن بلادنا وأشعت فيها شمس التاريخ بما يتضمّن ذلك من ثقافةٍ متطورة متميّزةٍ وازدهارٍ اقتصاديٍّ ونظمٍ سياسية وظروف أخرى يَفيدُ منها الفَرْدُ وتفيد منها المجموعة.

كان اللّقاء بين اللوبيين سكان البلاد الأصليين وبين الذين أتوا عبر البحر من مدن السواحل المشرقية فَوُلِدَتْ حَضَارَةٌ جديدة نَوّهَ بمزاياها القُدماء، ومازالت أطلالها ومخلفاتها تَقُصُّ أخْبَارَها. استفاد اللوبيون من التجارب الفنيقية فأقاموا المدن والقُرى وعمّروها ببناياتٍ تستجيب لحاجياتهم المدنية والدينية والعسكرية وغيرها واستَنْبَطُوا لكتابة لَهَجَاتهم حُروفًا أشكالها هندسيّة لا تخلو من جمالٍ وتغيّر أوضَاعُهُم السياسية فنشأت المَمَالك النوميديّة والماروديّة وتأثر اللّوبيون بالديانة الفنيقية فعبدوا بعل وتانيت وأقاموا لها المعابد وقدّموا القرابين كما تشهد به أطلال الحفرة في قسنطينة.



ولم يَقْتَصِرْ تأثيرُ الفنيقيين وقرطاج على الربوع اللّوبية في شمال إفريقيا بل أدْرَكَ أقطاراً أخرى نذكر منها سردانيا وصقلية وجنوب شبْه جزيرة الإيباريين وقد تركت فيها قرطاجُ بصَمَاتِهَا الحضارية من عمارة ولغة وديانة.

ولكن ماذا بقي من تلك المدينة المجيدة ؟ لقد اهتمَّ المؤرخون والأثاريون بالبحث عن أطلال قرطاجَ منذ القرن التاسع عشر وحلّ بها الأدبَاء والشعراء يستلهمونها أملهم : ذلك أنّ الرّومان حطّموا العاصمة البونية وقدّموها فريسةً للنّهْش وضحيّةً للنّهْب وأكلةً سائغةً للنّار لقد عاث فيها الجيش الرّومانيّ فساداً ودام الحريق مؤجّجا فيها سبعة عشر يومًا بلياليها حتى لم ينج منها حيّ ولم تَثبتْ بناية مهما صلبت موادها وتعدّدتْ طوابقها وارتفعت. على أنّ الحفريات مكّنَتْ من كشف أطلال بقيت في بطن الأرض آمنةً لتحدّثنا عن المدينة وتساعدنا على رسم ملامحها.

المدافن

تَقُصّ المدافن أخبارَ الأحياء وتصف مشاغلهم وهواجسهم. إنها قبور في عمق الأرض محفورةٌ تبدو كالجباب في جوانبها غرف جنائزية على أساس توفير الراحة والسكينة للذين يغادرون عالم الأحياء. ويدفن الميتُ ومَعَـهُ أثاثٌ جنائزيّ قد يختلف كمّا ونوعًا. هذه أوعيـةٌ من فخار محليّ أو مستورد وهذه أقنعة وتمائم ومجوهرات وتلك أدوات عمل أو أسلحة وغيرها ممّا يستعمله النّاسُ في حياتهم الفردية والجماعية. وفي القبر تقدّم الهدايا والقرابين مصحوبة بأقوال وحركات تضبطها الطقوس. فالمواقف مدخلٌ إلى عالم الأموات وكنز من المعلومات تَخُصّ الحياة والحضارة.



موت ديدون

البيــوت

ومن بين الأطلال التي كشف عنها الغطاء بيوتٌ تَعودُ إلى زمن حنّبعل القائد الشهير فلقد شهدت تلك المساكن شبيون الذي أمَرَ بنَهْبها وإضْرامِ النّار فيها. وما تَبقّى من جدرانها غمرتهُ الأنقاضُ ولم تَصلْهُ أشعة الشمس إلاّ بعد الحفريات التي أنجزها المعهد القومي للآثار بتونس بالتعاون مع بعض الدول الصديقة ضمن خطة اشرفت علَيْها منظمة اليونسكو. فَهَذا حَيّ سكني كان يَرْنُو إلى البَحر من أعْلى ربوة برصة وهذا حيّ سكني ثانٍ تربَّع على الشاطئ يحميه جدار سميك يتصدّى لغضب الأمواج، ولئن اختلفت البيوت مساحةً وزخرفا فهي فَصْلٌ ثَرِيٌّ من فصول تاريخ العمارة السكنية : معلومات قيّمة عن مواد البناء وعن التقنيات المعمارية والأشكال والأحجام.

فكلّ عنصر فيها يستجيب إلى حاجة معينة : الممر المعكوف يتصدّى لفضول الشارع والفناء الفسيح الأرجاء يزوّد البيت نوراً وهواء نقيّا والصهاريج تتجمّع فيها مياه الأمطار وتُكْتَنَزُ لأيّام الفاقة.

المـوانـي

لقد كُتبَ الكثير عن مينَاء قرطاج بحوضيه : فهذا مستطيل الشكل مفتوح أمام السفن التجارية وَالثّاني مستديرُ الشكل لا تَلجهُ إلاّ سفُنُ قَرطاجَ الحَربيّة وتتوسطه جزيرة استوى عليها بُرْجُ القيادة شامخا يشرف على البحر ويُرَاقِب الملاحة ومنه تصدر الأوامر والتعليمات بالتنسيق مع المراكز الساحلية الأخرى.

التوفات

إنّه أكبر المعابد في قرطاج وهو فضاء مقدّس يحيط به جدار لِيَقِيهُ شرَّ التلوّث ويَضْمَنُ طهارته وفيه كان القرطاجيّون يقيمون شعائر خاصة بعبادة بعل حمون وتانيت وعُرِفَ التوفات بالقرابين البشرية التي تُذكِّرُ بِمَا جاء في الكتب السماوية عن إبراهيم الخليل وابنه.

سقوط الدولة القرطاجية

عظم شأن قرطاج وسيطرت على غربي البحر الأبيض المتوسط حينًا من الدّهر وكم حَاوَلَتْ المدن اليونانيّة القضاء على حُضُورِهَا في صقلية دون جدوى ولكن قرطاج لم تَصْمُدْ في وجه قُوَّةٍ فَتيَّة باتت تُزَاحِمُها منذ بداية القرن الثالث قبل ميلاد المسيح : ماانفكت روما تَتَوَسَّعُ ويغلظ عُودُها حتى اصطدمت بقرطاج وكانت الحروب الثلاث : صراع دَامَ قرنًا ونيفا وكان رِهَانُهُ السيطرة على البحر الأبيض المتوسط. سقطت قرطاج سنة 146 ق. م. وتركت المجال لروما فهيمنت وفرضت رَوْمَنَتَها بالقوة والإقناع. على أنّ سقوط الدولة القرطاجية لا يعني نهاية الحضارة البونية بل ثبتت في القرى والأرياف ولعلها ساعدت شجرة العروبة والإسلام لتزكو وتثمر حتى كأنّ القيروان حفيدة القرطاجيين.



معركة زاما

ملف العدد



ستينية الشاعر أبي القاسم الشّابي



«هذا الشاعر، الشاعر الفذ الذي طوت المنون صحيفة عمره وهو ما يزال في ريق الشباب، جدير بأن يعرف العرب في كلّ أقطارهم أين نبت وكيف عاش ولماذا تفتقت قريحته الجياشة بالثورة على الظلم والبشاعة والتواقة إلى العدل والحرية والجمال...».

ميخائيل نعيمة

على سبيل المدخل إلى شعرية الشابي

«صلوات في هيكل الحبّ»

توفيق بكّار

أبادر بتوضيح ما أقصد بالشعرية. فمفهومها عندي هو ما يكون به الشعر شعرا، قياسا على «الأدبية» وهي ما يكون به الأدب أدبا، وعلى القصصيّة وهي ما يكون به القصص قصصا. فإنّها، على حدّها هذا، لكنّه الشعر في الشعر وحيثما وقع من أجناس النصوص. لأنّه لا ينحصر في الكلام المنظوم، وإن كان مجاله المفضل، بل يعدوه إلى ضروب المنثور كلّما عملت فيه اللّغة عملاً «شعريا» فغير القصيد هي إذن. وإنما هو وعاء لها ممكن قد توجد فيه وقد لا توجد، وفي كلّ حال بنسب تتفاوت بتفاوت النصوص قوة وضعفا. فلا كلّ شعر قصيد ولا كلّ قصيد شعر. وإن جاز لي لفظ الفلاسفة قلت: الشعر هيولي من صورها القصيد، بل أقول، ما قال ابن رشيق في اللفظ والمعنى، القصيد جسم روح الشعر، إن كان وروح الشعر الشعرية.

ولا يعنيني منها ههنا مطلقها، خلاصة خلاصتها، إن حقت، تستخرج من كلّ شعر. فذاك شأن العلماء من الإنشائيين، وما أنا بمقام علم فأنظّر وأشرّع. بل بمقام نقد أشرح وأعلّق. ولا يعنيني منها ولا حتّى عمومها في سائر ما ألف الشابي فلست أرمي بهذه المحاولة إلى الشمول. إن هي إلاّ مدخل. ولا غرض لي منها إلاّ استقراء شعرية بذاتها في نصّ عين، ما أسبابها فيه، ما مظاهرها، ما خصائصها ؟ وعند حدوده يقف التحليل ونتائجه.

وقبل التوغل في أبعاد هذا النصّ، نقف وقفة عند ظروف تأليفه. أكثرنا لا يعلم أنّ «للصلوات» قصّة ذكرها الناقد محمّد الحليوي في بعض ما كتب عن صديقه الشاعر يروي أنّ غانية انقليزية، من الرسّامين، كانت قد زارت مدينة توزر ونصبت في أحد الشوارع لوحتها وجعلت تصوّر عليها بعض مشاهد الواحة. واتّفق أن مرّ بها الشابي فوقف على مسافة يتأمّلها وقد فتنه منها، في شمس الجنوب، حرّ جمالها. ولم تلتفت هي إليه، ولا حتّى أحسّت بوجوده. ذاك كلّ ما وقع بينه وبينها: نظرة، ولا ابتسامة ولا سلام ولا كلام ولا موعد ولا لقاء. لحظة عين وكانت كافية. فجاشت بالمشاعر نفسه، واتقدت قريحته فتطايرت صورا من الخيال، وكان القصيد. وهذا ما جرى، من قبل، للشاعر الفرنسي «قيّوم أبوللنار» مع حاضنة كندية. رآها مرارا فأحبّها عن بعد وما رأته قطّ ولا خطر ببالها شخصه. ولم تدر إلاّ وقد شاخت أنّها ألهمته أشهر قصائده في مجموعة «كحول» (Alcools) وهي «أغنية الذي في الحبّ حظه سيء». ولم تدر الإنقليزية إلى هذه الساعة، إن بقيت حيّة، ما فعل بالشابي شبابها وشعره بجمالها. وسواء أنبه في الرّسم ذكرها أم ظلّت من غمر الهواة وسعدت في حياتها بالحبّ أم شقيت، وذهب عنها سناها أم بقي منه بارق، فصورتها عند شاعرنا ما دام القصيد في «روعة المعبود». شيء لم يكن تحلم به لأنّه حلم الشابي بها. عفوا مرّ بها، وبرهة نظر إليها. وكان شاعرا، فوقعت منه موقع الرؤيا جلّت لقلبه «خفايا الخلود». كذلك عينه تنظر إلى

المشهود فترى عوالم من الغيب لم تعد من لحم ودم. ارتقت في أفق خياله طيفا من السّحر. كانت غادة من النساء، فصارت مطلق المرأة في مطلق الحسن، مثالها في المهجة، بل تمثالها. أعاد بالفنّ إنشاءها فصوّرها بلون الأشواق. ومن إنس جعلها للحسن والصوريّة، فبنى حولها قبّة وجثا في محرابها يصلّي.

امرأة وجمال وحبّ، كلّها من خيال وحلم ورؤيا، كلّها من إنشاء وشعر وفنّ، كلّها من كلام. فلا موجود إلاّ صور تموج على وزن وقافية. فإذا الغانية قصيد، وقوامها والنهد والجيد نشيد. من شعر يعزف على أوتار الكلام ألحانه.

وإلى هذا القصيد النشيد ندخل من باب العنوان :

صلوات في هيكل الحبّ

أسماء ثلاثة يجمع بينها حرف على صورة بكر من التأليف. تخلق بينها من النسب ما لم يكن في عرف الكلام. فبين «الصلوات» و «الهيكل» ما بين المسجد والمعبد، بيوت الله وبيوت الأصنام، وشعائر الاسلام وطقوس الأوثان. وبين «الحبّ» و «الهيكل» ما بين الإنساني والربّاني، العشق والديانة، وهزّة الحسّ وخشوع النّفس، وحرّ الجسد وبرد اليقين. الحلّ والحرم.

وتغيّرت صلات الأسماء فتغيّرت الدلالات. كلّها معدول به عن موضعه، مصروف، على وجه الاستعارة، إلى غير معناه الأصلي. يذهب باطراد من أوّل المعاني إلى الثواني من معاني المعاني ويتردّد بلا هوادة بين حقيقة ومجاز، فصلاة لا كالصلاة، وهيكل لا كالهيكل، وحبّ لا كالحبّ. والمرأة معبود وحبّها عبادة ولها معبد وقدّاس. وفي المعبد عابد لها ساجد. يحلق بنا الكلام فوق الواقع في جوّ من أساطير اليونان الأولين. في عالم من الاوثان لا من الإيمان أو بالمرأة إلهة. والحسن سناها. والحبّ لها شرعة. ولا حرج فإنّما هذا من سنن الشعر، وأعذبه أبدا أكذبه. فمن الشعر إذن هذا العنوان، له منه خياله.

وله منه ألحانه. نغمة «اللام» تتكرّر من اسم إلى اسم إلى اسم، تجانس بينها في الحسّ لتؤانس بينها في المعنى. وترجيع الأصوات في الشعر أصداء تردّد ما يقوله المعنى والموضوع هنا قدس فله من اللفظ جرس. ففي «اللام» لين يكنى الطيف يخطر في الأحـ ...لام. وله سيولة كذوب الحنين في نفس المصلّي إلى الفناء في روح الربّة. ويتماهي المعنى والمغنى في القول يتماهى الشخص والشخص في المقول. فيتحدّ العابد والمعبد وكلاهما بذات المعبود اتّحادا حميما كالصوفيّ بذات الحق، لا على سبيل «الجوار» من صور البلاغة أو المجاز المرسل. يفنى الإنسان والمكان في لا نهاية المرأة الربّة. فهي الكلّ. والكلّ لحن من الشعر.

وله منه أوزانه من أعاريض الخفيف بل : فعلاتن مستفعلن فَعْلن. وهو تامّا بحر القصيد. وليس بالطويل المديد البسيط ولا بالمقتضب المتدارك المتقارب. وزن وسط بين الفخم الرصين والطّرِب الراقص. خفيف خفّت به الحركات في وقار إيقاع التهادي كشطح الصوفي في الحضرات. قبل التخميرة الأخيرة. ولكنّه نقر على الأوتاد والأسباب من أجزاء الكلام، لا على البناديرـ بالكفّ أو اطراف الأصابع. فإن تمايل بنا شيء في هذا العنوان فلفظ على أوزان الخليل. والإيقاع، وإن تشابه، إيقاعه على بحر الخفيف، لا إيقاع الضرب على طبل أو دفّ في طقوس عبدة الأوثان. فنحن في جوّ الشعر داخل القصيد، لا في جوّ الذكر داخل معبد الأصنام. ولا وتيرة تضبط اللّحن إلاّ وتيرة الحروف. فالصّلوات والهيكل والحبّ خيال والحقيقة لغة ذات ميزان، نظم من الكلام له هدهدة الأحلام.

أمّا والعنوان كما وصفنا فما الذي يبقى من الموضوع الأصلي ؟ من الغانية الانقليزية ذات الجمال المعبود ؟ لا شيء... أو كلّ شيء. ذاب في كيان اللّغة كيانها، وذابت حركاتها في الأنغام والأوزان. ينشؤها الكلام إنشاء، ولا يعيدها، صورة من الأحلام تتهادى على موسيقى العنوان. فإن يكن لها اسم فاسمها الشعر، وإن يكن لها جسم فجسمها القصيد. فنيت فيه فهي هو وهو هي. إمرأة قصيد أو قصيد إمرأة.

فلا من «صلوات» إلاّ تراتيل الأبيات، ولا من «هيكل» إلاّ عمود القصيد، ولا من حبّ إلاّ صور البيان.

والآن إلى نصّ القصيد

خطاب كلّه. وحاضر دائما كالسرمد أو كالأبد. لا وقت له. فآنه في كلّ حين زمانه. فمتى نطقنا به فذاك أوانه. تمرّ عليه السنون و لا في خبر كان يصير «ولا تمضي عليه الجوازم»، وساعة ملفوظه ساعة تلفظه سيّان هما في الوقت، فلا سابق ولاحق. لا يقول لنا شيئا قبل اللفظ قد كان، بل شيئا مع اللفظ يكون، لا قبله قبل ولا وراءه وراء. فإن يقع واقع فبوقوعه، ينشئه معه مرورا في السياق. فالحدث الحديث. فلا فائت فات بل آت من الشعر آت.

وهو خطاب، في ما يبدي، واحد، وفي ما يضمر، اثنان، جليّ ظاهرة علاماته من الضمائر وهو من «أنا» المصلي إلى «أنت» المرأة المعبودة. من الساجد في الحرم إلى ذات الربّة، من المحبّ إلى المحبوبة، من الشابي إلى الشابة. وخفيّ حجبت دلائله من الأشخاص.

وهو من «أنا» «ربّ القصيد» إلى «أنت» السامع العابد، من «إله الغناء» إلى المجاوب الساجد، من الشاعر إلى كلّ ذي حسّ وشعور، من الشابي إلينا جميعا قراء الديوان في كلّ زمان ومكان. فهو إذن اثنان : في الخبر عاشق وفي الخطاب شاعر، ومسحور في المقول و بالقول ساحر. رجلان إنسان وفنّان، وذاك في النصّ مفتون بجمال المرأة، وهذا بجمال الشعر يفتننا. وواحد يغازل في الخيال خريدة، والآخر في الواقع يغازلنا بالقصيدة :

والإنسان بغادته يتغنّى، والفنّان بأبياته يغنّينا. صوتان متفقان في الزمان حتّى كأنّهما واحد، وهما اثنان. صوت يتّجه بالحبّ إلى الربّة، وصوت بالشعر إلينا يتّجه. والذي نسمع صوت الشاعر لا صوت العاشق، لفظه في الأبيات لا لفظ المصلي في بيت المعبود. وإلاّ فمتى سمعنا محبّا لا يكلّم محبوبته إلاّ شعرا، أو يكون مجنونا. «فلكلّ مقام مقال ولكلّ عمل رجال». ومقام الحبّ شيء ومقام النظم آخر. وغير عمل الشعر عمل العشق.

كالغائب خطاب الفنّان وهو المشهود، وكالحاضر خطاب الإنسان وهو المفقود، فجليّه هو الخفيّ، وخفيّه هو الظاهر. يكلّمنا الشاعر من وراء قناع العاشق حتّى حسبنا القناع وجها، ولا وجه إلاّ وجه الشاعر.

اندمج المعنى في المغنى، والخبر في الخطاب، والخطاب في الخطاب، والإنسان في الفنّان. فاندمجت المرأة في القصيد. فهي أغنية من «أغاني الحياة». شعر يعزف ألحانه من رنّات المعاني وترجيع المباني.

رنّات المعاني

يرتد نصف الدلالات في هذا القصيد إلى سجلّ الأغاني : تغريد وغريد، ونشيد وأنشودة وأناشيد، ولحن والألحان وأغان وأوزان، وشدو وأنغام، وتناغم وصوت ودويّ، وطيور وبلبل، وناي ورجع. وعيي الشاعر بقاموس اللغة وهو أوفر، حتّى وقع في شيء من التكرار المملّ المخلّ.

فكلّ شيء يغنّي الوجود «يدويّ بالتغريد» و «على أغانيه يرقص الجمال رقصا قدسيا» وقلب الشاعر يصدح «كالبلبل الغريد». وللهوى شدو، و للنّاي رجع، و للطّيور أناشيد. المكان والإنسان والحيوان جميعا في طرب فكأنّه جوق كوني هائل ترتفع أصواته بالأغاريد احتفاء بالمرأة المعبود إذ تجلّت في الوجود. الدنيا بأسرها في عيد لمرآها وطلعة سناها. وكيف لا يكون الرقص والغناء وقد «تهادت» بين الورى، و «تمايلت» في الوجود، و «اختالت» في الدنيا «دنيا من الأناشيد» ؟ «عذبة» هي «كاللّحن»، وفي «أفق روحها» ترنّ «أوزان الأغاني». تمشي «بخطو موقّع كالنشيد» بل «خطوات سكرانة بالأناشيد» فينطق «قوامها بالألحان» ويهزّ «الجيد والنهد» بميزان موسيقى سماويّة، سمفونيّة إلهيّة بل «أنشودة الأناشيد غنّاها إله الغناء..» فمن لحن هذه المرأة لا من لحم. نغم ولا جسم، وإيقاع ولا أعضاء. هوائية كصوت الغناء في

الفضاء. تسمع ولا ترى. وبالأذن تعشق لا بالعين. وإذ كان جماع المدلول إمرأة، وجماع المرأة أناشيد، شدت المباني بملء الدوال ترجيعا لرنّات المعاني.

ترجيع المباني

غرّد هذا القصيد كصفة المرأة فيه. وهي موسيقى فكأنّه على موسيقاها موسيقى. ولا موسيقى لها إلاّه. فهو نشيدها، لا ذاك الذي في المقول نعيه بالعقل معنى بلا حسّ وإن سمعنا منه شيئا فصمته لاصوته من وقع خطو وقوام وجيد ونهد، وصوت كرجع ناي بعيد، بل هذا الذي بالأذن ندركه في القول من عمل الحروف في الأبيات شعرا كلّه شدو. فمن ألاعيب هذا القصيد إيهامنا بأنّه يسمعنا لحن المرأة ولا يسمعنا إلاّ لحن نفسه جسدا من الأنغام موقعة على أوزان من الكلام.

وبعدُ أما هي هو، وهو هي جسدا بجسد، وإنشادا بإنشاد، هي المرأة القصيد، وهو القصيد المرأة ؟

فلقد احتفى الشابي بأوائل الأبيات احتفاءه بأواخرها، وبحشوها قدر الفواتح والخواتم. فصديت أرجاؤها بتراجيع العزف على أوتار اللغة. لغة ذات إرنان كعود شجي في يد فنّان.

أواخر الأبيات

القصيدة دالية. وقافيتها من المركّب، ممدّدة الأنفاس بحرف الرّدف من لين الياء أو لين الواو. نغمتان «تهادت» بينهما القصيدة على ـيدِ و ـُودِ، تهادي «فينوس» الربّة المعبود.

وما اكتفى الشاعر بما تتيحه له هذه القافية من لحن مزدوج مخفوض تارة ومرفوع منهما تتمايل على كسر وضمّ، فوسّع منها إلى حدّ حاملها في البيت من الأسماء. وجلّها يلعب على أبنية فَعيل، وبديله فُعُول أو مَفْعُول، بنسب تكاد تكون متعادلة (29 / 19 + 14 = 33). وبفعيل يلحق تَفْعِيل (3 - تغريد) ؛ وبفُعُول ومَفْعُول يلحق

أُفْعُول (1 - أملود) وفعْلُول (1 - جلمود). بحيلة فاستوت بذلك الأسماء في أواخر الأبيات على هذا الثالوث من أوزان اللّغة (33 / 35) فوق وزن العروض. وتكرّرت أنساقها على مسافات من التوزيع مثنى وثلاث ورباع.

وفي كلّ عود ينشأ من بعضها لبعضها كالأصداء تتردّد على مدى القصيد. لا سيما وهي، بحكم القافية، متفقة في الحرف الأخير.

لا سيما والشاعر قد ألف بين بقيّة حروفها بأرق أنواع الجناس فصرّف أصواتها تصاريف شتّى كالموسيقار الماهر ينوّع من اللّحن الواحد :

على الفصل بين الأبنية

العنيد، العميد، العهيد، العتيد، السعيد، البعيد ← املود، جلمود، جمود، سجود، وجود، ورود ← المعبود، المعمود / المهدود، الممدود

الجديد، المديد

النشيد، المشيد، الشديد ← قعود، قيود ← المجهود، المجدود، المجرود

الفقيد، القصيد ← المنشود، المشهود

وعلى الوصل

الحدود، الحديد، الوحيد ← الغريّد، رغيد ← البعيد، المعبود ← المشهود، نهود

الأملود، خلودي ← الوليد، الأملود ← ركود، المكدود

وامْضِ في المزج بين هذه الأسماء تجد قوافي القصيد على ما هي عليه من مؤتلف مختلف من فنّ التّقسيم على أصوات الحروف.

وقد يثنّي الشاعر الاسم في القافية بآخر مثله في البناء، يقدّمه مباشرة فيبرز حُضُوره :

بـ 4 .... الشقي العنيد

بـ 7 .... التّعيس العميد

بـ 31 .... الشجيّ الفريد

بـ 59 .... الخريف العتيد

بـ 32 .... الرّبيع الوليد

وفي أكثر الأحيان يزاوجه بآخر يختلف عنه بحركة المدّ، يليه من قبل ويؤكّده بالضدّ :

الصباح الجديد	الفضاء البعيد	الذهول الشديد
ابتسام الوليد	الخيال المديد	الوجود بالتغريد
السلام العهيد	الشباب السعيد	
خفايا الخلود	الفؤاد العميد	
ذابلات الورود		
أغاني الوجود		
اهتزاز النهود		
ذابلات الورود		
كنثار الورود		
جلال السجود		
الخ...		

أوائل الأبيات

لها في الترجيع أسلوب آخر. تراكيب بعينها تعود من جملة أو بعض جملة :

يا لها من — أنت — أنت... أنت الحياة
يا لها من — أنت — أنت... أنت الحياة
يا لها — أنت — أنت... أنت الحياة
أنت... أنت الحياة

أنت... ما أنت ؟ — أنت
أنت... ما أنت ؟ — أنت
أنت... — أنت

تحيين — عيشة — فدعيني — وشموس
وتشيدين — عيشة — وامنحيني — وربيع
وتبثين — وارحميني — ورياض
أنقذيني — وطيور
أنقذيني — وفصول
وغيوم

وانفخي — وحرام عليك أن...
وابعثي — وحرام عليك أن...

فالصباح الجميل — يا ابنة النور
فالاله العظيم — آه يا زهرة الجميلة

أنساق من الكلام تتكرّر كاللّوازم توقّع الفواتم توقيعا فتزيد الأبيات غناء على غناء.

حشو الأبيات

يكاد لا يوجد بيت إلاّ وبطنه كمويجات من اللّحن تفرّ من تحت أصابع تمرّ - لهوا - على ملامس معزف حسّاس المغاني. نغيمات من تأليف الجناس، جناس العفو لا جناس الصنعة، تتنادى وتتجاوب بين شطر وشطر همسا وجهرا كالهواتف. تقاسيم ترانيم تشدّ اللّفظ إلى اللّفظ، والألفاظ إلى المعاني بسلاسل رقيقة دقيقة إلى أصوات الحروف. فإذا وسط البيت، بعد إيقاع البداية قبل رنّة النّهاية الممدود، حسيس من رنين المباني تردّد أصداء المعاني

بـ 3 - من وداعة = منعَم / مُنَعّم أملود
بـ 5 - رقّة = يرق الورد الصخرة .
بـ 6 - تراك = الورى
بـ 7 - لتعيد المعسول للعالم التّعيس العميد
بـ 13 - الربيع رائعات الورود
بـ 14 - ويدوي الوجود بالتّغريد
بـ 15 - تمشين كالنشيد
بـ 19 - تشيدين تلاشى
بـ 21 - رقة الشوق والشدو في نشيدي
بـ 24 - شبّ الشباب/وشحه السّحر/وشدو الهوى/وعطر الورود
بـ 26 - تهادت التغريدى/أوزان الأغاني
بـ 29 - قوام ينطق وقفة وقعود
بـ 32 - في رقة في رونق
بـ 41 - عيشة نشوة الشديد
بـ 44 - الأسى أمسيت استطيع
بـ 45 - في شعاب ... أمشي
بـ 46 - كالقبر وقلبي
بـ 48 - تبسّمت في أسى
بـ 51 - اتغنّى مع المُنى من
بـ 52 - بلبلي مكبّل بالحديد
بـ 53 - الصباح حياة المحطم
بـ 55 - تدرين جدّ فوادي
بـ 59 - رياض... تعرف... ثورة الخريف
بـ 62 - تتهادى كأباديد ... الورود
بـ 68 - الإله العظيم لا / يرجم ... جلال السجود

فهل بعد هذا من مزيد ؟ نعم الطالع وثانيه. فهما من أحفل الأبيات بالصور والنغم بدءا من «عذبة أنت». نظّم من النحو ورجع من اللّحن يقيمانها معادلة شعرية بين الصفة والذات، بالخبر قبل المبتدأ وبالتاء والنّون قبل النّون والتّاء. قَلْبٌ في التركيب بقلب في الصّوت. سواسية. وفي النّون غُنّة، وفي الغنّة أنّة من فرط التلذذ، من فرط «البنّة» على أن أخصّ الأنغام فيهما السين والميم، واللاّم، والحاء.

سين وميم «كالسّماء» وكابتسام». شهدان من نور ومن حبور كلاهما طعم المرأة في ذات الشاعر إذ رآها. صورتان و «العذوبة» هي هي ذيقت بالقلب أو بالعين. معنى واحد ولفظان ؟ بل لفظ كالمعنى واحد لا إثنان فسيّان في المدلول وجه السماء يشرق ضاحكا وثغر الرضيع يشعّ سرورا. وسيّان في الدوال «السماء» و «الابتسام» سين وميم، سين وميم، هما الاسم مفردا في اللّفظين.

أمّا اللاّم فلام الطفولة ولام الأحلام، ولام اللّحن، ولام الجديد، ولام اللّيلة القمراء، ولام الورد، ولام الوليد. بمدّ أو بغير مدّ، ومفردا ومثنّى وجمعا.

ولينة هي كلين «العذوبة» تسري في النفس، وسيالة كسيل اللّذة في حسّ الذوق. حرفها من حروف المتعة في كافة هذه الأسماء، متعة الذكرى، والرّؤيا، والنّغمة، والنّور، والأنس والعطر وبدء الحياة. نعيم «جنة ضاعت»، وعسل منية من أطياف الخيال، وحنان رنّة في الأثير ترفّ، وغضّ البكر من شبق الضياء، ونعومة شعاع كالحرير في روق ليلة طيبها عنبر، ونشوة من يانع زهر شذاه يسكر، ونضارة ربيع ريحه مسك. حلوة كلّها، وكلّها من الشعر صور وفي كلّها من اللّحن لام.

فيلتذّ الكلام بكلّ حاء

حاء الأحلام، وحاء اللّحن، وحاء الصّباح، وحاء الضحوك : أحْ، لحْ، ـاح، ـحُو، وحوحة، وأي «وحوحة» من شدّة الحلاوة، وفي الحلاوة حاء ولام، هل من عجيب ؟ «عذبة أنت» ؟ الخريدة أم القصيدة ؟ لذّة المرأة أم لذّة الشعر على الخفيف يجري وأصوات الحروف : تاء ونون، وسين وميم، ولام، وحاء.

فهل بعد هذا من مزيد ؟ أي نعم، ما بين الأبيات من النغم تترامى أصداؤه إلى تخوم القصيد، بل إلى ما بعد حدوده، إلى لا حدود الكلام.

وحسبنا منها الحاء (مرة أخرى) والقاف. وكلتاهما في المعنى من الأضداد.

الحاء

● حاء الأوجاع : «وحدي، الوحيد، حقل، المحطّة، حمل، الحديد، الحلك، وتسحقين حاء الحتف تميت المحبّ حسرة على حاله.

● وحاء المتعة : تحييه بالحبّ بعد كحاء «الحسن والسحر»، وحاء «الأحلام والألحان»، فحاء «الصباح والضحوك» فحاء «الحلوة والحبّ»، فحاء «الفرح والروح»، فحاء «الحياة»، «أنت ... أنت الحياة كلّ أوان ... وفي كلّ هذه الأسماء.

القاف

● قاف كالقتل : قاف «الشقي» و«تسحقي»، وقاف «القبر» و«الفقيد». قاف المحق والفقر صعبة المخرج كاختناق الحلق وإشراق المقلة، كلقلقة المحتضر وهو «يلقّف» والمحب لها بعد ذلك من اسماء البهاء : ألق روق وبريق، وقد ممشوق رشيق ومن أسماء النّور : إشراق، ومن اسماء الرقة : إشفاق، ومن اسماء الحبّ : عشق وقبلة، ون اسماد العبادة : قبّة وقبلة، ومن اسماء القريض : قواف.

قاف تبعث الشاعر من قبره

● وقاف الإحياء : كقاف «قوام» «موقع» في «كلّ وقفة وقعود»، كقاف «الرقّة» و«المؤنق» و«الرونق»، كقاف «القلب»، و«الشوق» و«الشفق» و«الأفق»، كقاف «القدس» و«التقديس». كقاف «القصيد».

فهل بعد هذا من مزيد ؟ أي واللّه ... ولكن التّحليل قد يطول بلا حدّ، ولا بدّ لهذه المحاولة من حدّ. إذ هي إلاّ مدخل.
غرّيد غرّيد هذا القصيد ! قليل مثلا في الألحان. «موسيقى قبل كلّ شيء !» ذاك ما اقتضاه «فرلين» في الشعر. ولم يعرفه الشابي، وعرف «لا مارتين»، فكان في الحبّ «لامارتينيا» وفي العزف «فرلينيا». غناء هو يشدو على صوت غادة من الأحلام اسمها شعر وجسمها نشيد. أبيات تختال على بحر الخفيف بين فاعلاتن ومستفعلن ... وفي القافية تشدو على سُود وسِيد قصيد إمرأة وإمرأة قصيد، روحه شعر، وروح شعره شعرية عالية ولا مزيد.



الخطاب النّقدي لدى الشّابي

دراسة وصفيّة آنيّة

توفيق الزّيديّ

«إنّه لن يقدّر الفنّ إلاّ النّقد الممحّص المملوء بالقوّة والحياة».

(أبو القاسم الشّابي)

1 ـ من صورة الشّاعر إلى صورة النّاقد

عُرِفَ الشّابي شاعرا : هو كذلك عند نفسه وعند النّاس. فلقد اختار الشّعر مذهبا في الحياة وجنسا أدبيًا. فأمّا المذهب في الحياة فتمثّل في شعوره الحادّ، وحبّه للجمال طبيعةً وامرأةً، واختياره الفضاء المفتوح الطّبيعيّ للتجوّل حينا والكتابة أحيانا أخرى. وهو كثيرا ما صرّح في قصائده بهذا المذهب :

هـكـذا قـال ثم سار إلى الغـاب
ليحيـا حيـاة شعـر وقـدْس(1)
وأودّ أن أحيـا بفـكـرة شـاعـر
فأرى الوجود يضيق عن أحلامي(2)
يمشي على الدّنيا بفكرة شاعر
ويطوفها في موكب خلأب(3)
وحيث الفضا شاعر حالم يناجي
السّهـول بوحـي طريـف(4)
وحيـاة شعـريّـة هـي عـنـدي
صـورة مـن حيـاة أهل الخلود(5)

إنّ اعتناق هذا المذهب والإيمان به جَعَلاَ الشّابي يخلع على الكون صفة الشّعريّة ويجعل للأشياء شعرها وشاعرها.

وَدَعِ الحبّ يُنْشِدُ الشّعرَ لليـل،
فكم يُسْكِرُ الظّلاَمَ رنيمُهُ(6)
آه كَـمْ يُسْعِدُ الجَـمَالُ وَيُشْـقِي
من قلوب شعريّـة وعقـول(7)
وَالرَّبِيعُ الفنّانُ شاعرُهَا المفتونُ
يُغَـرِّي بحبّـها وهـواهـا(8)
فإذا أنـا فـي نَشْـوَةٍ شعـريـة
فيّـاضـة بالوحـي والإلهـام(9)

أمّا اختيار الشّعر جنسًا أدبيًا فذاك لأنّ الشّعر وسيلة الشّابي المُثلى للتعبير عن ذلك المذهب في الحياة :

شعـري نفـاثـة صـدري
إن جـاش فيـه شعـوري(10)
أنت يا شعر فلذة من فؤادي
تتغنّى، وقطعة من وجودي(11)

إنّ هذين المسْلكيْن في النّظر إلى الشّعر تَزَاوَجَا لدى الشّابي. فهو يعيش «حياةً شعريّةً» بما فيها من إيجابيّ وسلبيّ، واقعًا وحلمًا. وهو يتّخذ الشّعر أداة تعبير عن تلك الحياة، ووسيلة خلاص عندما يَشُدُّ عليه واقعه المرير. وهو ما

يفسّر مناداة الشّابي الشّعر في كثير من الأبيات ليخلّصه من العذاب :

يا ربّـة الشّـعـر والأحلام غنّيني
فقد سئمت وجوم الكون، من حين
يا ربّة الشّعر غنّيني فقد ضجرت
نفسي من النّاس أبناء الشّياطين
يا ربّـة الشّعـر إنـّي بائس تَعس
عدمتُ ما أرتجي في العالم الدُّون(12)

إنّ هذا الذي سقناه يدلّ على أنّ الشّعر هو الجوهر في دراسة الشّابي حياةً وأدبًا. بل إنّ ما يؤكّد ما نذهب إليه هو أنّ الصّورة الثّابتة عن الشّابي لدى النّاس هي صورته شاعراً. وهو ما يقودنا إلى القول بأنّ البحث في صُوَرٍ أخرى للشّابي غير صورة الشّاعر أمر قليل التّناول وصعب الدّرس.

لقد اخترنا من بين تلك الصّور صورة النّاقد، وأساسًا الخطاب النّقدي لدى الشّابي مكتفين الآن بالدّراسة الوصفيّة الآنيّة، على أنّنا نرجئ الدّراسة الزّمانيّة إلى بحث لاحق آخر. وأسباب اختيارنا الخطاب النّقدي تعود إلى أنّ هذا الموضوع قابل للدّرس بفضل المدوّنة النّقديّة الّتي تركها الشّابي، وإلى قلّة عناية الدّارسين بهذا الخطاب، وتعود أخيرا إلى أهميّة هذا الخطاب. فما هو حظّ هذا الخطاب النّقدي من الدّرس ؟

2 ـ حظّ الخطاب النّقدي، لدى الشّابي، من الدّرس

استنادا إلي الدّليل الّذي أقامه محمّد الحليوي في كتابه «مع الشّابيّ»(13) ، وكذلك الدّليل الّذي أقامه أبو القاسم محمّد كرّو في كتابه « آثار الشّابي وصداه في الشّرق»(14). ونلاحظ أنّ جلّ الأبحاث خصّت شعر الشّابي دراسةً واختياراً شعرياً، وكذلك التّرجمة للشّاعر. أمّا ما خصّ الخطاب النّقديّ لديه فأمرُهُ قليل. فإضافةً إلى مقال الحليوي «الخيال الشّعري»(15) الّذي نقد فيه كتاب الشّابي «الخيال الشّعري عند العرب»، لم نقف في الدّليل الّذي أقامه الحليوي إلاّ على ثلاث مقالات عن النّقد لدى الشّابي، وكلّها خصّت كتاب «الخيال الشّعري عند العرب»(16). وتلك المقالات هي التّالية حسب ترتيبها الزّمنيّ :

ـ مختار الوكيل «نقد الخيال الشّعري عند العرب» (1933) (17).

ـ مصطفى خريف «فكرة الشّابي في الخيال الشّعريّ» (1952) (18).

أمّا دليل كرّو الّذي عُنِيَ فيه صاحبه بالكتب سواء أكلّها خُصّصتْ للشّابي أم بعضها، فإنّه يخلو من الإشارة إلى أيّ كتاب دَرَسَ الخطاب النّقديّ الشّابي (19).

إنْ تَركْنَا هذين الدّليلين، وقد ظهرآخرهما سنة 1961، فإنّ أهمّ ما نعثر عليه بعد هذا التّاريخ هو التّالي :

ـ عامر غديرة : «الشّابي النّاقد الأدبيّ»(20). وهذا العمل مجرّد ملاحظات مركّزة على كتاب «الخيال الشّعري عند العرب».

ـ محمّد مصايف : «الشّابي النّاقد»(21). وقد اهتمّ الباحث بـ«رسائل الشّابي» و«الخيال الشّعري عند العرب» مركّزا على وصف بعض المحاور في نقد الشّابي مثل مفهوم الشّعر ورسالته ومفهوم الخيال.

ـ جابر عصفور : «قراءة في أبي القاسم الشّابي : من الخيال الشّعري»(22). وإنْ ركّز الباحث على مفهوم الخيال لدى الشّابي في محاضرته، فإنّ الجديد هو ربط ذلك بشعر الشّابي من جهة، وبكتاب محمد الخضر حسين (1875-1958) الموسوم بـ«الخيال في الشّعر العربي»(23) من جهة أخرى. إذ يمثّل كتاب الشّابي، حسب الباحث، ردّ فعل على كتاب محمّد الخضر حسين.

ـ محمّد القاضي : «الشّعر على الشّعر في أغاني الحياة لأبي القاسم الشّابي»(24). وهو عمل عُنِيَ فيه صاحبه بالمصطلحات المهمّة الّتي دارت في شعر الشّابي مثل العاطفة والخيال والطّبيعة.

ـ محمّد قوبعة : الشّعر في كتابات الشّابي النّثريّة»(25).

وإن اهتمّ الباحث بمختلف النّصوص النّثريّة الرّئيسيّة لدى الشّابي، فإنّ طبيعة الموضوع المختار جعلته يقتصر، من تلك النّصوص، على مفهوم الشّعر لدى الشّابي دون العناية بما هو أشمل أي الخطاب النّقدي ونظامه لدى شاعرنا.

لقد جاءت تلك الدّراسات القليلة المتعلّقة بالخطاب النّقديّ لدى الشّابي ذات جانبين : انتقائي ووظائفي. فأمّا الجانب الأوّل فيظهر في التّركيز على كتاب «الخيال الشّعري عند العرب». فإذا استثنينا عليّ الحليوي ومختار الوكيل لأنّهما جاءا عقب صدور الكتاب، فإنّ الدّراسات الأخرى «انتقت» الكتاب انتقاءً أو ركّزت عليه أكثر من غيره من كتابات الشّابي النّقديّة. وسبب ذلك هو أهمّية هذا الكتاب كما يرى أصحاب تلك الدّراسات :

ـ الطّاهر الهمّامي : «يعْتَبَرُ الخيال الشّعري أهمّ المصادر النّظريّة الخاصّة بمعرفة آراء الشّابي الأدبيّة. وقد كان ظهوره يمثّل منعرجا في التّفكير الأدبي بتونس»(26).

ـ محمّد قويعة : يَعْتَبِرُ الكتاب «مركز الثّقل في كتابات الشّابي النّثريّة»(27). ويضيف الباحث قائلا : «وهذا البحث عن الحجج الّتي قدّمها أبو القاسم، وعن الأدلّة الّتي من خلالها ينكشف لنا مساره الفكريّ، يدفعنا إلى الاعتناء بكتابه «الخيال الشّعريّ عند العرب» من حيث هيكله ومن حيث مضامينه ومن حيث دلالته ومنزلته ممّا كتب نثرا»(28).

إنّ هذا الانتقاء من الأسباب الّتي حجبت أعمال الشّابي النّقديّة الأخرى. أمّا الجانب الوظائفي في تلك الدراسات فيتمثّل في الغاية المنشودة وهي فهم شعر الشّابي. إذ يقول أحدهم : «... حتّى نتبيّن كيف كان هذا الكتاب [أي «الخيال الشّعري عند العرب»] يمثّل حجر الزّاوية في منظومة الإبداع الشّعري الّتي عمل على تأسيسها»(29).

فالخطاب النّقدي الشّابي إذن لم يُدْرَسْ لذاته بل لغيره. فهو وسيلة تكشف العمل الشّعري لدى الشّابي. وهو ما يردّنا إلى هيمنة صورة الشّاعر لدى النّاس، وأنّ كلّ ما أنتجه الشّابي إنّما نواته الشّعر الّتي إليها تُرَدُّ كلّ كتاباته النّثريّة. وإن كانت هاته الفكرة مقبولة فإنّها لا تعفينا من النّظر في كتابات الشّابي النّقديّة على أنّها شكّلت قانون تماسكها الدّاخلي الّذي يستجيب له أيّ خطاب نقديّ. فما هي المدوّنة النّقديّة لدى الشّابي؟.

3 ـ المدوّنة النّقديّة لدى الشّابي

نقسّم هاته المدوّنة أقساما ثلاثة :

أ ـ ما داخل الخطاب الشّعري من متصوّرات نقديّة

جاء هذا القسم بدوره على جانبين. أولّهما يستقلّ بقصائد كاملة محورها مفهوم الشّعر. وهي ما سمّاها أحد الباحثين «القصائد البيانيّة»(30). وهي في نظرنا خمس قصائد هي : «شعري»(31) و«يا شعر»(32) و«أغنية الشّاعر»(33) و«قلب للشّعر»(34) و«فكرة الفنّان»(35). ففي هذه القصائد الخمس(36) يوضّح الشّابي مفهومه للشّعر :

شعري نفاثة صدري
إن جاش فيه شعوري(37)
أنت يا شعر فلذة من فؤادي
تتغنّى وقطعة من وجودي(38)

بل هو يبسط مسألة الأغراض الشّعريّة وموقفه منها، فيقول :

لا أنظم الشّعر أرجو
به رضاء الأمير
بمدحة أو رثاء
تهدى لربّ السّرير
حسبي إذ قلت شعرا
أن يرتضيه ضميري(39)

ولقد وقف الشّابي على سرّ من أسرار الشّعر، وهو الشّعور. فصرّح بذلك في بيته المعروف :

عِشْ بالشّعور وللشّعور فإنّما
دنياك كون عواطف وشعور(40)

إن شكّلت «القصائد البيانيّة» الجانب الأوّل لمَا دَاخَلَ شعر الشّابي من متصوّرات نقديّة، فإنّ الجانب الثّاني خصّ ما شابك شعره من صور أو صفات، نواة كلّ ذلك لفظتا الشّعر والشّاعر :

الصّور أو الصّفات	الصّفحة والقصيدة	الصّور أو الصّفات	الصّفحة والقصيدة
غانيات الشّعر	جدول الحبّ، 85	رؤيا تلوح للشّاعر الفنّان	ذكرى صباح، 231
حقبة شعريّة	الطفولة، 91.	نشوة الخيال	ذكرى صباح، 231
شاعر حالم	بقايا خريف، 98.	قلوب شعريّة	ذكرى صباح، 232.
يا طائر الشّعر	في نجاح الآلام، 106.	الرّوح الشّاعر الفنّان	إلى الشّعب، 250.
شاعر فيلسوف	النّبيّ المجهول، 151	الرّبيع الفنّان شاعرها المفتون	إلى الشّعب، 252.
في مذهب الحياة نبي	النّبيّ المجهول، 152.	سعادة الشّعراء	نشيد الجبار، 256.
حياة شعر	النّبيّ المجهول، 152.	قلب الشّاعر	قلب الشّاعر، 262.
الشّعر الحي	صفحات من كتاب الدّموع 158.	نشوة شعريّة	الغاب، 267.
أحْلام شاعر	أحلام شاعر، 171.	«شعري وأفكاري وكلّ مشاعري منشورة للنّور والأنسام»	الغاب، 269.
فكرة شاعر	قيود الأحلام، 173	«الشّاعر الموهوب يهرق فنّه هدرا على الأقدام والأعتاب ويعيش في كون عقيم ميّت قد شيّدته غباوة الأحقاب والعالم النّحرير ينفق عُمْرَه في فهم ألفاظ ودوس كتاب يحيا على رسم القديم المجتوى كالدّود في حمم الرّماد الخابي».	الدّنيا الميتة، 275.
أنت فوق الخيال والشّعر والفنّ	صلوات في هيكل الحبّ 185.		
حلم شاعر	صلوات في هيكل الحبّ 187.		
حياة شعريّة	صلوات في هيكل الحبّ 187.		
دع الحبّ ينشد الشعر للّيل	السّاحرة، 211.	الويل للحسّاس	الدّنيا الميتة، 275.
يا شاعري الفنّان	السأحرة، 211.	فكرة شاعر	فلسفة الثّعبان المقدّس، 276.
دعة شعريّة	السّعادة، 219.	الشّاعر الشّحرور	فلسفة الثّعبان المقدّس، 277.
		شعر السّعادة والسّلام	فلسفة الثّعبان المقدّس، 277.

ب ـ ما جاء خارج المدوّنة من نقد

يتعلّق هذا الأمر برسائل الشّابي إلى الحليوي، وكذلك ببعض شعره المنثور. فأمّا رسائله، فالرّأي عندنا أنّها، وإن كانت تفيدنا في معرفة شخصيّة الشّابي وظروف حياته ومواقفه من شتّى المسائل، فإنّها لا يمكن أن تندرج كلّها ضمن الخطاب النّقدي. وأقوى ما يعضد فكرتنا هو خصوصيّة تلك الرّسائل. ولقد صرّح الشّابي نفسه بذلك في الرّسالة رقم 19، إذ قال :

«... إذا جاز لنا أن نتعجّل يا صديقي في كتابة رسالتنا الخاصّة، فإنّه لا ينبغي لنا ذلك ونحن نكتب الأدب للعموم»(41). ويقول أيضا في أحد مقالاته : «وبعد، فقد كان أهون عليّ أن أكتب هذه الآراء في رسالة خاصّة إلى صديقي الحليوي، فلا يطّلع عليها غيري وغيره، ولا يسمع بها سوانا إنسان، ولكنّني آثرت أن أشرك القرّاء فيها معنا»(42). إنّ هاته الخصوصيّة هي الّتي جعلت محمّد الحليوي نفسه يتردّد في نشر تلك الرّسائل. ولقد جاء عنه : «... أنّها كانت رسائل شخصيّة تتناول مشاعر صديقين يتحدّثان بكل حريّة في مسائل أدبيّة وعن أشخاص مختلفين من الوسط الّذي كانا يعيشان فيه... فهي لم تكتب ليطّلع عليها النّاس أو ليغذّى بها حبّهم للفضول ومعرفة دخلية الأدباء»(43).

على أنّ تلك الرّسائل احتوت أحيانا على بعض ما يتّصل بالخطاب النّقدي، ونعني هنا «اعترافات» الشّابي بما يلاقيه من معاناة عند القول الشّعري. ونخصّ في هذا الصّدد بعض المقاطع من ثلاث رسائل :

ـ «أمّا الشّعر، فقد لبث نحوا من عشرين يوما لا يخفق في نفسي شدوه أو غناؤه، ثمّ أخذتني النّوبة وأنا لها كاره، فلفّتني في مثل العاصفة الهوجاء التي لا ترحم وملأت عليّ صفو الحياة ألسنة الهواتف التي لا تسكت، وتهادت حول قلبي الصّور والأشباح والخواطر والذكر، ولم تفارقني في نوم ولا يقظة، حتّي لقد اضطرب عليّ النّوم في اليومين اللّذين استيقظت فيهما روح الشّعر الخفيّة الغامضة وحتّى رجوت من اللّه أن يرحمني وينقذني من هاته الثّورة العنيفة العاصفة، وقد فعل»(44).

ـ أمّا أنا الآن، إن شئت أن تعرف ذلك، فإنّ نوبة الشّعر تمتلك عليّ عواطفي وأفكاري، وإنّ ربّة الشّعر تعزف على قيثارتها الذّهبية أناشيدها بعنف هائل ترتجّ له أعصابي المرهفة، ولست أدري متى تسكن النّوبة وتتوارى ربّة الإنشاد في أفقها الغامض البعيد»(45).

«ولكنّي على كلّ حال قد ربحت في تلك الأزمة النّفسيّة التي مرّت بي قصيدا هو (نشيد الجبّار) [...] وتحت تأثير هاته الحالة النّفسيّة نظمت (نشيد الجبّار)...»(46).

إلى جانب تلك الرّسائل نذكر بعض ما دوّنه الشّابي من «شعر منثور» حسب مصطلحه كما جاء في رسالته الثّالثة إلى الحليوي، إذ يقول : «... وإنّه تسلّم منّي قطعة من الشّعر المنثور عنوانها الشّاعر تحت عنوان أكبر أودّ أن أكتب تحته مواضيع مختلفة إن ساعد الدّهر وأشفق اللّه. وهذا العنوان هو (صفحات من كتاب الوجود)»(47). وفعلا تحت هذا العنوان نشر الشّابي قطعة نثريّة وسمها بـ «الشّاعر»(48). وأهمّ ما فيها كشف مفهوم الشّعر عند النّاس وموقفهم من الشّاعر، مثل قوله :

ـ هم النّاس يا شاعر الأحلام لا يريدون من الشّاعر إلاّ أن ينظر الحياة بالمنظار الّذي يبصرون به الحياة...»(49).

ـ «هم النّاس يا شاعر الآلام لايبتغون من الشّاعر إلاّ أن يكون رساما أجيرا...»(50).

ـ هم النّاس يا شاعر الدّموع لايفهمون من الشّاعر إلاّ أن يكون كالنّحلة الهازجة الّتي تجني لهم رحيق الزّهور وتترك الشّوك للعاصفة... ولا من الشّعر إلاّ أن يكون ساحرا كأجنحة الفجر هادئا كأشعّة القمر»(51).

إلى جانب هاته القطعة، وجدنا للشّابي نصّين نثريّين آخرين، وإن كان الجانب النّقدي فيهما محدودا، وهما : «أغنية الألم»(52) و«الذكريات الباكية»(53).

ج ـ النّصوص النّقديّة المستقلّة بذاتها

لقد قصد الشّابي النّقد في هاته النّصوص قصدا. لذلك فهي تمثّل الخطاب النّقدي الحقيقي لدى الشّابي. وهذه النّصوص هي التّالية مرتّبة ترتيبا زمنيًا :

ـ «الخيال الشّعري عند العرب» (1929).

ـ «الشّعر : ماذا يجب أن يفهم منه وما هو مقياسه الصّحيح» (1930) (54).

ـ تعليق على مقال الحليوي «الشّعر في تونس» (1932).

ـ الشّعر والشّاعر عندنا (1932) (55).

ـ «يقظة الإحساس وأثرها في الفرد والجماعة» (1932) (56).

ـ ردّ الشّابي على نقد مختار الوكيل للخيال الشّعري عند العرب (1933) (57).

ـ «إلمامة : الأدب العربي في العصر الحاضر» (1934) (58).

ـ «لصوصيّة الشّعر» (1934) (59).

4 ـ من النّوبة الشّعريّة إلى شيطان ـ ملاك النّقد

إنّ أهمّ سؤال يجب أن يطرح في هذا المقام هو لماذا يلتجئ الشّاعر إلى النّقد الصّريح. والمسألة تتعدّى طبعا القول بضمنيّة النّقد لدى كلّ شاعر لأنّنا أمام نصوص نقديّة كاملة تستدعي شروطا معيّنة يخضع لها كلّ خطاب نقدي. ماالذي يجعل شاعرا إتّخذ الشّعر مذهبا في الحياة وجنسا أدبيًا أمثل، ما الّذي يجعله يخرج إلى نمط تعبيري آخر هو النّقد؟ ما الدّافع إلي الخروج من «الشّعريّة» إلى «النّقديّة»؟ ولقد تجلى لدى الشّابي إطار هاته الإشكاليّة عندما تحدّث من جهة عن «نوبة الشّعر» ،من جهة أخرى عن «شيطان ـ ملاك النّقد». وللمسلكين خصائص مختلفة. فالنّوبة تقترن بـ «روح الشّعر»(60) و«ربّة الشّعر»(61). وهي انثيال شعريّ في اليقظة أو المنام لا يستطيع الشّاعر ردّه :

ـ «فحدّثته أنا عن نظمي الشّعر في المنام...»(62).

ـ «... ثمّ أخذتني النّوبة وأنا لها كاره، فلفّتني في مثل هذه العاصفة الهوجاء الّتي لا ترحم ... ولم تفارقني في نوم ولا يقظة»(63).

ـ «...إنّ نوبة الشّعر تمتلك عليّ عواطفي وأفكاري»(64)

ويصف الشّابي حدوث النّوبة في إحدى رسائله. فهو الشّعور بـ «العبء الثّقيل»(65)، وهو «الرأس يكاد ينفجر»، وهو الإشراف على «الجنون». ولكنّه «الارتياح» بعد ذلك والاطمئنان. كلّ ذلك يمثّل في نظرنا «حالة الشّعريّة» وركنا من أركان «سياسة الشّعر». ولكن ذلك يختلف تماما عن «سياسة النّقد» كما سنفصّل لاحقا. ولكنّ الذي نشير إليه أنّ محمّد الحليوي قد عبّر عن هذا الخروج إلى النّقديّة وما تقتضيه من خصوصيّة بـ «شيطان النّقد» عندما همّ بنشر مقاله في نقد كتاب «الخيال الشّعري عند العرب»، فاستشار الشّابي في ذلك قائلا :

«لو تدري يا أخي كم تنازعت مع نفسي في شأن هذا النّقد لعذرتني عن التّأخير والتّواني في إتمامه حتّى اليوم. فقد كنت حريصا جدّ الحرص على صداقتك، ضنينا بها ضنّ الشّحيح بماله. وكنت أخاف أن تصدر منّي كلمة أو رأي يكون سببا في سوء التّفاهم بيننا. ذلك أنّ شيطان النّقد كثيرا ما زرع بذور الشّقاق بين الأحبّاء»(66). وشيطان النّاقد هذا يختلف عن شيطان الشّاعر. فإن كان الأوّل «يوسوس» للنّاقد بعيوب النّص الأدبي، دون الغفلة عن المحاسن كما سيردّ الشّابي، فإنّ شيطان الشّاعر يضع على لسان صاحبه الشّعر الفحل. إنّ إزواج النّقد بالشّيطان لا يشير فقط إلى تلك «الوسوسة» بقدر ما يشير إلى التدبّر والتأمّل والبحث في «قيمة النصّ». وما أحسن ما ردّ به الشّابي على الحليوي عندما قال : «لتسمح لي يا صديقي أن أخالفك. فإنّ رأيي في الانتقاد أنّه ليس شيطانا يبثّ بذور الشّقاق وإنّما هو ملاك يحمل سراج الحقيقة في سبيل الإنسان»(67). بهذا يصبح النّقد شيطانا ـ ملاكا باحثا في القيمة، ضابطا لها. وهو أمر يختلف عن الشّعر ووظيفته. إنّهما نظامان مختلفان : أحدهما نظام الشّعريّة،

وثانيهما نظام النّقديّة. ولقد وقفنا في إحدى رسائل الشّابي على وعيه بتمايز النّظامين المذكورين عندما قال : «... وإنّي أقدّم لك نسخة من كتابي الصّغير «الخيال الشّعري عند العرب» الّذي وإن لم يكن «قصّة قلب» فإنّه «جهاد قريحة» أرادت أن تحرك النّاس وتدعوهم إلى سواء السّبيل»(68).

إن تجلّى إطار الإشكاليّة لدى الشّابي، فإنّنا قد وقفنا عليه أيضا لدى بعض ناقدي الشّاعر. من ذلك ما ذكره الحليوي في نقده لمحاضرة الشّابي عن الخيال الشّعري، إذ نبّه إلى أنّ النّاقد عامّة له سياسة مخصوصة، فقال : «... ذلك لأنّ أوّل الواجبات على الباحث أو النّاقد هو أن يدخل إلى بحثه «خالي الذّهن» ... فيعرض الحوادث والواقع أو الشّواهد والحجج بكلّ تجرّد»(69). إنّ ذلك التجرّد ركن أساسي في النّقديّة ممّا تنقضه الشّعريّة التي تقوم على الرؤية الخاصّة الذّاتيّة. وعدم التخلّص من الشّعريّة هو ما سنقف عليه لاحقا عند الحديث عن طريقة الشّابي في الكتابة النّقديّة.

إنّه على الرّغم من سياسة النّقديّة وتمايزها عن سياسة الشّعريّة، فإنّ الشّابي أنتج خطابه النّقدي.

فما هي دوافعه إلى ترك الانثيال الشّعري نحو التدبّر النّقدي، وترك نشوة الشّعر نحو جهاد النّقد؟

لقد قادنا النّظر في المدوّنة النّقديّة لدى الشّابي إلى الدّوافع التّالية :

1 ـ دافع تعبيري عن بعض المتصوّرات المتعلّقة بالشّعر. وهذا الدّافع، وإن كان له حضوره في «القصائد البيانيّة»، كما أشرنا إلى ذلك سابقا، إلاّ أنّه أكثر جلاء بفضل الكتابة النّثريّة. وفي هذا المقام تجابهنا مسألة مهمّة تخصّ مدى تعبير الشّعريّة عن المتصوّر. هل يمكن التّعبير عن المتصوّر النّقدي بواسطة الشّعر أم إنّ وسيلة المتصوّر المثلى هي المصطلح النّقدي، وبالتّالي الخطاب النّقدي؟ ونبسط المسألة من زاوية أخرى : هل مهمّة الشّاعر التّعبير عن المتصوّر النّقدي أم إنّ مهمّته إحداث الوقع بواسطة اللّغة في المتقبّل؟ ماذاينقص من قيمة الشّابي إن اكتفى بالشّعر دون النّقد؟ إنّ الدّوافع الخارجيّة، كما سيأتي، هي التي قوّت في الشّابي الرّغبة في التّعبير عن متصوّراته النّقديّة بواسطة النّثر، وهو ما به نفهم سببا من الأسباب التي جعلت الشّابي يُقْبِلُ على محاضرته في الخيال الشّعري عند العرب، إذ يقول : «... وقد لبّيت هذا الطّلب لأنّه صادف من نفسي هوًى طالما نازعتني إليه»(70).

2 ـ إنّ أهمّ دافع خارجي لقيام الخطاب النّقدي لدى الشّابي هو دافع تصحيحي يخصّ حالة الفوضى الّتي عليها فهم النّاس للشّعر. فلقد تحدّث الشّابي عن كثرة حديث النّاس عن الشّعر وعجزهم عن تعريفه، فقال : «كثيرا ما تحدّث النّاس عن الشّعر، وكثيرا ما رتّلوه... ولكنّك لو سألت كلّ واحد من هؤلاء عن الشّعر وعمّا يفهم من هذه الكلمة الصّغيرة لتبلبلت ألسنة واختلجت شفاه، ولرأيت بسمات حائرة وأخرى ساخرة»(71).

إلى جانب هذه الصّعوبة في تعريف الشّعر، لاحظ الشّابي فوضى في فهمه ومقاييسه، وخاصّة ما تعلّق بالشّعر الحديث. وهو ما دفعه إلى تركيز مقدّمته لديوان أبي شادي على هاته المسألة. وسبب هذه الفوضى الفَهْمُ السّيّء لتلاقح الثّقافات : «فقد أدّى إلى بلبلة في فهم الشّعر وضبط مقاييسه وموضوعه وغاياته، لا نحسب أنّ تواريخ الأدب في العالم قد سجّلت مثلها، حتّى لقد كاد يصبح لكلّ أديب مقياسه في فهم الشّعر وتقديره»(72). وقد وصف الشّابي مختلف النّزعات الشّعريّة في هذا الشّأن. فمنها الخياليّة والرّمزيّة والفلسفيّة والثّوريّة والمتعمّقة والتّاريخيّة والسّياسيّة والصّحافيّة والغزليّة (73). ومن هنا رفض الشّابي هاته النّزعات التّجديديّة المتطرّفة، كما رفض أصحاب القديم المتشبّثين بالتّقليد. وهو بهذا يُسْقِطُ نزعات الفريقين، فيصدع قائلا : «فَلْنَدَعْهَا [أي النّزعات] تختلج اختلاجة الموت في أدمغة بعض غلاة القديم وبعض متطرّفي الجديد»(74). إنّ هذا الموقف السّليم إنّما هو نتيجة طبيعيّة لنضج الشّابي الفكري ـ الشّعري. إذ لا ننسى أنّ هذا الكلام جاء ضمن «الإلمامة» التي كتبها سنة 1934. وهذا النّضج في رأينا، هو الذي خلق لدى الشّابي حالة وعي

بالتّجرية الحداثيّة في الشّعر. وهو ما يفسّر مثل هذا الكلام المهمّ : «فالمدرسة الحديثة لم تصبح بعد مذهبا واضح الحدود والمعالم، ولكنّها مازالت ثورة مشبوبة هائجة وإيمانا قويّا عميقا، ثورة في سبيل حرّيّة الشّعر وكماله، وإيمانا بسموّ الغاية وجلال المبدإ... ولذلك فكلّ شاعر من شعراء هاته المدرسة يكاد يمثّل في نفسه مدرسة مستقلّة لها مذهبها الخاص وطابعها الممتاز، ولها وجهتها في فهم الشّعر وإنشائه»(75). إنّ مثل هاته الفوضى، وهذا الموقف الّذي اتّخذه الشّابي، يستدعيان إنتاج خطاب نقديّ تصحيحيّ توضيحيّ.

3 ـ يقودنا الدّافع السّابق، أي الفوضى في فهم الشّعر، إلى دافع تأسيسيّ للخطاب النّقديّ. وممّا قوّى فكرة التّأسيس هذاهو ما عليه النّقد في عصر الشّابي. إذ جاءت حاله مثل حال النّاس في فهم الشّعر. فهو الفوضى، على حدّ عبارة الشّابي، إذ قال : «... وأصبح النّقد فوضى لا تضبط لها حدود ولا تقوم على أساس محترم من الجميع»(76). وقد ترتّب عن هذا الوضع أن نزع النّاس عن النّقد كلّ ما فيه من تجرّد وموضوعيّة، وقرنوه بما هو شخصيّ. فهو في نظرهم إطراء ومجاملة أو تحامل بغيض. لذا لم يتوان الشّابي في نقد مقال صديقه الحليوي «الشّعر في تونس» دون حرج. بل إنّه جعل نقد الحليوي بالذّات مثالا على أنّ النّقد فوق كلّ اعتبار شخصيّ، فقال : «... مازال النّاس ينظرون إلى النّقد كشكل آخر من أشكال العداء وضروب البغضاء. فأردت أنا أن أنقد الحليوي، وهو من أصفى خلصائي وآثرهم لديّ حتّى يعلم النّاس في هاته البلاد أنّ المودّة شيء والنّقد الأدبي شيء آخر»(77).

إن كان وضع النّقد في عصر الشّابي دافعا قويّا إلى التّأسيس، فإنّ المرجعيّة النّقديّة التّراثيّة دافع قويّ آخر إلى مثل هذا التّأسيس. ونكتفي هنا فقط ببسط آراء الشّابي في ذلك على أن نناقشه لاحقا. فقد ضمّن هذه الآراء في كتابه «الخيال الشّعري عند العرب» في موضعين رئيسيّين. أولهما عندما ردّ «الرّوح العربيّة» إلى عامل الوراثة، وأساسا وراثة العصر الأمويّ لروح الأدب الجاهليّ، وإلى عدم إطّلاع العرب على آداب الأمم الأخرى، ثمّ إلى عامل ثالث هو مفهوم الأدب عند النّقاد القدامى : «فإنّ هؤلاء النّقدة كانوا لا يفهمون في تأويله ويتّفقون على مدلوله. فهم يتّفقون على أنّه لا يقصد لنفسه كفنّ جدّيّ من فنون الحياة له روحه وأطواره ونزعاته، ولكنّهم يختلفون في الغرض من استعماله» (78).

أمّا الموضع الثّاني الذي ذكر فيه الشّابّي التّراث النّقديّ، فهو تقسيمه النّقاد القدامى إلى طائفتين. أولاهما طائفة النّقاد اللّغويّين، كعمرو بن العلاء، ممّن جعلوا «الأدب وسيلة من وسائل الدّين»(79). وأمّا ثانيتهما فتخصّ المتأخّرين «وقد كان رأيها في الأدب أنّه وسيلة من وسائل اللّهو وتزجية الفراغ... ومن أيمة هاته الطّائفة، بكلّ، أسف، وطيننا ابن رشيق»(80).

إن كنّا لا نتّفق مع الشّابي، كما سيأتي، في آرائه عن التّراث النّقدي، فإنّنا نؤكّد وعي الرّجل بضرورة التّأسيس النّقدي. ولا شكّ أنّ أكبر دافع لديه هو إيمانه بـ «النّقد الحيّ» الذي اختزل مفهومه في هذه الجمل اختزالا عجيبا : «إنّه لن يقدّر الفنّ إلاّ النّقد الممحّص المملوء بالقوّة والحياة، والذي هو ضرب آخر من أنواع الفنون له ما لها من قدسيّة وهيبة وجمال، وله ما لها من سطوة وقوّة وصيال»(81).

4 ـ إن كانت الدّوافع الثّلاثة السّابقة رئيسيّة لأنّها متّصلة بالشّاعر من جهة، وبالشّعر والنّقد من جهة أخرى، فإنّنا نعثر على دوافع مساعدة نُجْمِلُهَا كما يلي : أولها الدّافع التّنشيطي للثّقافة في تونس في العشرينات والثّلاثينات. يشهد على ذلك نشاط النّادي الأدبي لجمعيّة قدماء الصّادقيّة الذي كان منبرا لدعاة التّجديد. وقد تحدّث عنه الشّابي في مذكّراته حديثا مهمّا نسوق منه ما يلي:

«فقد حاولنا في العام الماضي المنصرم أن ننظّم سيره ببرنامج معيّن عيّناه رغم المعارضة الكبيرة من أنصار الأساليب القديمة، فأنتج نتاجا حسنا كان فوق ما يؤمل منه.

ثمّ قامت ضجّة «الأب سلام» إثر مسامرة امرئ القيس التي أنكر فيها الأخ المهيدي وجود امرئ القيس، ومسامرة ا«لخيال الشّعري عند العرب» التي جاهرت فيها بآراء لم تسغها أفكار بعض أدعياء الأدب، وعدوّها ثورة على الآداب العربيّة وجحودا لمزايا العرب. وتطوّرت هاته الفكرة في نفس النّاس، والتفّت حولها الأراجيف والإشاعات الكاذبة حتّى عدّها بعض الجهلة زندقة وكفرا»(82). وممّا يفيدنا به الحديث عن ذلك النّادي أنّه كان حافزا رئيسيًا ليُعدَّ الشّابي محاضرته عن الخيال الشّعري كما صرّح بذلك في مقدّمة كتابه، فقال : «قد أراد النّادي الأدبي لجمعيّة قدماء الصّادقيّة أن أتحدّث عن الخيال عند العرب. وقد لبّيت هذا الطّلب لأنّه صادف من نفسي هوًى طالما نازعتني إليه»(83). وقد أفادتنا مذكّرات الشّابي بأنّ برنامج مسامرات النّادي إنّما يُضْبَطُ حسب عوامل ظرفيّة. من ذلك أنّ بعض المواضيع المقترحة استُوحِيَتْ من برنامج شهادة التّبريز في الآداب العربيّة. يقول الشّابي في ذلك : «وحدّثنا الأخ عثمان الكعّاك عن المواضيع التي عيّنتها كليّة الآداب بفرنسا لمن يريدون الإحراز على شهادة التّبريز (أقريقاسيون) في الآداب العربيّة، ومن بينها :

1 ـ الشّعر الغرامي في الأدب الجاهلي، وما هي ميزاته وخصائصه.

2 ـ خصومة القدماء والمحدثين في القرن الثّالث هـ.

3 ـ أنواع الحيوانات الوحشيّة التي وردت في الشّعر الجاهلي.

4 ـ كثير عزّة.

5 ـ مؤرّخو الإسلام ومذاهبهم في التّاريخ ومواردها.

وقال : «لو كنت اطّلعت على هذه المواضيع قبل رمضان، لكنت اقترحت أن تكون من بين مسامراتنا. ثم قال : «وما رأيكم لو توزّعنا هذه الأبحاث فيما بيننا، على أن نلقيها في مسامرات بعد رمضان». فوافق الجماعة على ذلك. فأخذ الأخ محمد الصّالح المهيدي الخصومة الأدبيّة بين القدماء والمحدثين في القرن الثّالث الهجري. وأخذ الأخ عثمان الكعّاك... واقترحوا عليّ أن أتحدّث عن الشّعر الغرامي في الآداب الجاهليّة وما هي ميزاته وخصائصه. فأخذته بعد ممانعة وإلحاح، ولا أدري هل أبرّ بوعدي فيه أم لا؟ لأنّ الأشغال الكثيرة المختلفة التي تملك كلّ وقتي في هذا العام لا أحسبها تترك لي فرصة البحث والدّرس وتكوين فكرة جازمة في هذا الموضوع الكبير»(84). من الدّوافع التّنشيطيّة أيضا لكتابة النّقد، العامل السّجالي المتمثّل في الرّدود على المقالات النّقديّة. من ذلك ردّ الشّابي على مختار الوكيل عند نقده كتاب «الخيال الشّعري...»، أو مناقشة الحليوي في مقاله «الشّعر في تونس». فإن كانت هذه هي الدّوافع لإنتاج خطاب نقدي لدى الشّابي، فما هي خصائص ذلك الخطاب ؟

5 ـ خصائص الخطاب النّقدي لدى الشّابي

نعالج هاته المسألة وفق محورين : المسلك النّقدي والجهاز النّقدي.

أ ـ في المسلك النّقدي

لقد شكّل كتاب «الخيال الشّعري عند العرب» بداية المسلك النّقدي لدى الشّابي. وهو أمر توازى مع تاريخ الخطاب النّقدي لديه. ومايهمّنا في هذا المقام هو أن نقول بأنّ «المغالاة» في المواقف لدى الشّابي سواء أبالأدب الغربي تعلّقت أم بالأدب العربي، إنّما كانت بسبب عامل خارجي هو التأثّر بما جدّ لدى المشارقة من ثورة نقديّة على أيدي طه حسين وإبراهيم المازني وميخائيل نعيمة والعقّاد. وقد كان الحليوي على حقّ عندما قال : «والحقيقة أنّ المسائل التي طرقها أبو القاسم الشّابي في كتابه هي أهمّ المسائل التي تشغل بال المجدّدين في الشّرق العربي : وهي كل حجّتهم في مهاجمة القديم والدّعوة إلى التّجديد... وفي رأينا إنّ عمل الأستاذ الشّابي ينحصر في أنّه طبّق تلك النّظريات الحديثة بصورة عمليّة فأتى لها بالشّواهد والأدلّة من كتب الأدب ودواوين الشّعر، وتوسّع في فهمها وشرحها»(85). ومثل هذا الكلام،

وإن كان موجّها إلى الشّابي، فهو يخصّ أيضا كلّ الذين نادوا بالتّجديد في تونس. وهو ما اعترف به الحليوي عندما قدّم لرسائل الشّابي عند نشرها سنة 1966 بقوله : «وكنّا في ذلك الوقت قد بدأنا نكتشف العقّاد في كتابيه «الفصول» و«المطالعات» أو المازني في كتابه «حصاد الهشيم» وميخائيل نعيمة في «الغربال»، وجبران في «العواصف» و«الأجنحة المتكسّرة». وقد فتح هؤلاء الكتّاب عقولنا على عالم جديد من الأفكار والمفاهيم والمقاييس للأدب»(86).

إنّ محاضرة الشّابي جعلت بداية المسلك النّقدي لديه ذات طابع ترجيعي لمفاهيم المشارقة والغربيين. والشّابي نفسه، على الرّغم من ردّه على مختار الوكيل، مقتنع بهذا، وإلاّ بماذا نفسّر عدم ردّه على الحليوي؟ بل إنّنا نذهب إلى أنّ مقالة الحليوي المذكورة مثّلت منعرجا في المسلك النّقدي لدى الشّابي من التّرجيع إلى الخصوصيّة.

وتظهر قوّة نقد الحليوي جليّة إذا قورن هذا العمل بما كتبه مختار الوكيل. ذلك أنّ عمل الوكيل إنّما هو مجرّد تقديم للكتاب، بدأه بالعرض المادي ثم ذكر بعض الايجابيات من أسلوب ومنهج، ولكنّه آخذ الشّابي في «مغالاته» في المواقف(87). أمّا عمل الحليوي فكان أكثر تفصيلا وعمقا. وقد جاء على قسمين. أولهما نظرة في الأدب الفرنسي(88). وثانيهما نقد الكتاب(89).

فأمّا القسم الأوّل فذو منحى تصحيحي لما جاء لدى الشّابي من آراء عن الأدب الفرنسي خاصّة. والمنحى التّصحيحي بارز من الجمل الأولى من المقالة، إذ ساق الحليوي قوله: «لم يذكر مؤلف «الخيال الشّعري» في كتابه أيّ أدب من آداب الغرب يعني وإلى أيّة طريقة من طرائقه يرمي. ولم يبيّن في وضوح وجلاء نوع الأدب الذي يدين به ويدعو إليه. هذا مع أنّ الكاتب لا يفتأ يحدّثنا في كلّ صفحة من صفحات الكتاب عن الأدب الغربي والشّاعر الغربي، ويبني أكبر جزء من بحثه على المقارنة بين الأدبين، ولكن دون أن يقول كلمة عن ماهية هذا الأدب وتاريخه»(90).

هل نفهم من هذا الكلام أنّه ردّ فعل خفيّ مفاده أنّ بابي الأدب الغربي والنّقد هما ما تميّز به الحليوي دون غيره؟ ألم يعتبر الحليوي نفسه مثل تين (Taine) النّاقد الفرنسي، والشّابي مثل لامارتين (Lamartine) ؟ لمَ هاته اللّهجة الحادّة، والحليوي يعرف حقّ المعرفة أحاديّة لسان الشّابي؟ ولمَ كثرة المصطلحات الفرنسية المتعلّقة بالأدب الفرنسي ينشرها الحليوي في القسم الأوّل من عمله نثرا؟ بَلْ لمَ خصّص هذا القسم الأوّل للتّاريخ للأدب الفرنسي ؟ ألا نفهم من كلّ ذلك أنّ الرّجل يعتبر نفسه أستاذا في هذا الباب، لا يضارعه أحد ؟ فاسمع قوله في ذلك : «الحقّ أنّ اعتقاد صديقنا النّابغ في الآداب الغربيّة لا يقرّه عليه التّاريخ ولا يؤيّده الواقع. وها نحن أولاء نأتي بنبذة وجيزة من تاريخ الأدب الفرنسي ونستعرض منه صورة مصغّرة كنموذج للأدب الغربي...»(91).

إنّ الجانب التّصحيحي في نقد الحليوي يخصّ أيضا القسم الثّاني من عمله، أي نقد ما جاء من آراء في كتاب «الخيال الشّعري عند العرب». وتمثّل ذلك على الأقل في أمرين مهمّين. أولهما أنّ ما تُرْمَى به العقليّة العربيّة من بساطة ومادّية، ليس الشّابي ولا المشارقة من السّابقين إلى ذكر ذلك. بل الأمر قد وجدناه لدى الشّعوبيين قديما ولدى ابن خلدون وبعض المستشرقين مثل أوليري وبرون(92). أمّا الأمر الثّاني فإنّ الرّوح العربيّة لا تعود إلى البيئة بقدر ما تعود إلى التّقليد(93). وما أقسى هذا الكلام، المتّصل بسياسة النّقد، الذي ساقه الحليوي في آخر مقالته : «ذلك لأنّ أوّل الواجبات على الباحث أو النّاقد هو أن يدخل إلى بحثه «خالي الذّهن»... فيعرض الحوادث والوقائع أو الشّواهد بكلّ تجرّد»(94).

إنّ أكبر دليل على أنّ الشّابي قد اقتنع بنقد الحليوي، هو أنّه لم يردّ عليه، على حين أنّه ردّ على مختار الوكيل. إنّ هذا الاقتناع قد غيّر وجهة المسلك النّقدي لدى الشّابي. فإن تمثّلت بداية ذلك المسلك في كتاب «الخيال الشّعري عند العرب»،

وكان المنعرج بسبب نقد الحليوي لذلك الكتاب، فإنّ المسلك النّقدي، بعد ذلك، اتّخذ منحى الخصوصيّة وتجلّى ذلك في ظهور النّصوص النّقديّة الأخرى التي احتجبت فيها المغالاة في تمجيد الأدب الغربي والحطّ من أدب العرب. فبرز التّنظير للشّعرية في شتّى مسائلها. وهو ما نُجْمِلُهُ كالتّالي :

بداية المسلك النّقدي (المنحى التّرجيعي)	المنعرج	تغيير المسلك النّقدي (المنحى الخصوصي)
«الخيال الشّعري عند العرب»	نقد الحليوي لـ «الخيال الشّعري عند العرب».	ـ تلاقح الثّقافات (المامة) ـ فوضى في فهم الشّعر ونقده (المامة) ـ الإبداع من لاشيء أم شعريّة التّواصل؟ (المامة). ـ مفهوم التّجديد (المامة). ـ مقياس الشّعر : الحياة والتّعبير عنها (المامة). ـ المدرسة القديمة والمدرسة الحديثة في الشّعر (المامة). ـ اختلاف النّاس في تعريف الشّعر (الشّعر ماذا يجب أن يفهم منه). ـ الشّعر تصوير وتعبير (الشّعر ماذا يجب أن يفهم منه). ـ التّفاوت في الواقع سببه يقظة الاحساس. (يقظة الاحساس). ـ يقظة الاحساس ونصيب شعراء تونس منها. (الشّعر والشّاعر). ـ صفات الفنّان الحقيقي (الشّعر والشّاعر). ـ نقد مقياسي العظمة الشّعرية : تمثيليّة الشّاعر للبيئة والشّهرة (تعليق على مقال «الشّعر في تونس»)

إنّ محاور الاهتمام النّقدي لدى الشّابي، من خلال ما قدّمناه، خصّت ثلاثة أسئلة :

1 ـ ما هو الشّعر
2 ـ كيف ننجز الشّعر
3 ـ ما مقياس الشّعر.

إنّ السّؤال الثّالث هو الأساس الذي بني عليه كلّ نقد. إذ وظيفة النّاقد الرّئيسية البحث في قيمة النّصّ الفنيّة، ولْنُسَمِّ هذا السّؤال «سؤال النّقد». أمّا السّؤالان الأوّلان، فقد تهاون النّقّاد في شأنهما، وردّوهما إلى الصّنعة الشّعرية، ولْنُسَمِّ هذين السّؤالين «سؤال الشّعر». ومن ها هنا يكون المسلك

النّقدي لدى الشّابي قد تمثّل في تغيير المنحى من التّساؤل عن المقاييس نحو التّساؤل عن الشّعر ذاته وكيفيّة إنجازه، أي الانتقال من سؤال النّقد إلى سؤال الشّعر. فحسب تبلور هاته الإشكاليّة عند الشّابي ووضوحها في نصوصه، ظهر مسلكه النّقدي وبان. والذي نراه أنّ كتاب «الخيال الشّعري عند العرب»، وإن طغت عليه النّزعة التّرجيعيّة، فإنّما كانت مشكلته في البحث عن سؤال الشّعر في سؤال النّقد. فإذا كان الخيال لدى القدامى هو «الخيال الصّناعي» وإذا كانت المرأة قد وُصِفَتْ ماديا في أغلب الأحيان، وكان للطبيعة بعناصرها المختلفة وصف مخصوص، فإنّ كلّ ذلك قد أضحى سنّة أدبيّة لدى العرب ومقياسا من المقاييس الرئيسية للجودة الأدبية يأخذ بها شاعرهم كما يأخذ بها ناقدهم. جديد الشّابي أنّه يُحَمِّلُ سؤال النّقد ذاك، والذي أصبح تراثا، يحمّله الجواب عن سؤال الشّعر. للشّابي الحقّ في أن يسأل عمّا يريد، ولكنّ خلط الأسئلة لايؤدّي إلاّ إلى اللّجاجة التي لا طائل من ورائها. فللشّابي الحقّ في أن ينفر من الخيال الصّناعي، إذ كما يعترف : «ونفسي لا تطمئنّ إلى مثل هاته المباحث الجافّة»(95). ولكن أليس من المفيد عندها أن نتساءل عن الأسباب الحقيقيّة لنشأة مثل ذلك الخيال ونفاقه لدى النّاس؟ وإن كنّا نريد التّأسيس لمفهوم جديد للخيال، فَلْيَكُنْ ذلك تأسيسا حقيقياً وصياغة جديدة.

ينتهي بنا القول إلى أنّ مشكلة كتاب «الخيال الشّعري عند العرب» مشكلة متصوّرية مصطلحيّة، كما سيأتي في موضعه. فإن تداخل في الكتاب سؤال النقد وسؤال الشّعر، فإنّ كتابات الشّابي النّقدية الأخرى أخذت منحى واضحا نواته سؤال الشّعر وما يقتضيه من إجابات. وهو ما عبّرنا عنه سابقا بالمنعرج نحو الخصوصيّة. ومن هنا تكتسي، في نظرنا، تلك النّصوص قيمة أكبر من تلك التي أضفاها النّاس على كتاب «الخيال الشّعري...». فطرافة أفكار الشّابي النّقدية تكمن في تلك النّصوص. فما هي إذن خصائص الجهاز النّقدي لدى الشّابي ؟

ب ـ في الجهاز النّقدي

نعني بالجهاز النّقدي كلّ ما يتّصل بانجاز الخطاب النّقدي من نظريّة أو مرجعيّة نقديّة أو مصطلح أو طريقة في الكتابة... فأمّا المرجعيّة النّقديّة لدى الشّابي، فإنّها لا تتعلّق إلاّ بما جاء لدى العرب. إذ أنّ ما يخصّ النّقد الغربي كان غائبا تماما على الرّغم من الذكر العام لبعض المدارس الأدبيّة الغربيّة وخاصّة الرّومنطيقيّة. وإذا كان التأثّر بالنقّاد المشارقة في الرّبع الأوّل من القرن العشرين ضمنيّا، وإن لم تُذْكَرْ أسماؤهم، فإنّ ما جاء عن التّراث النّقدي كان صريحا وصدّه جلياً. ولقد ذكر لنا الشّابي في آخر كتابه عن الخيال الشّعري، وتدقيقا عند حديثه عن الرّوح العربيّة، ذكر بعض أسماء النّقاد القدامى كأبي عمرو بن العلاء والأصمعيّ وابن رشيق. ولا يخرج فهم الشّابي للتّراث النّقدي عمّا راج عند النّاس. من ذلك أنّ النّقاد العرب، حسب هذا الفهم، «كانوا يفهمون [الأدب] فهما معكوسا»(96). وأنّهم درسوه لغاية دينيّة(97). بل إنّ الأدب عند بعضهم «وسيلة من وسائل اللّهو»(98). وهذه مسلّمات أفسدت صورة التّراث النّقدي عند المعاصرين. وقد بيّن استقصاء البحث اليوم بطلان تلك المسلمات.

ممّا يتعلّق بالجهاز النّقدي أيضا طاقة التّجريد التي يجب أن يتحلّى بها النّاقد ليستطيع السّيطرة على المسائل المدروسة والوقوف على نظامها. ومع الأسف فإنّ هذه الطّاقة التّجريدية ضئيلة جدا في الخطاب النّقدي لدى الشّابي على الرّغم من أنّ مناسبات التّجريد عديدة لديه مثل مفهوم الشّعور الذي اكتفى فيه بتعريف مجازي : «هو ذلك النّهر الجميل المتدفّق في صدر الإنسانيّة منذ القدم مترنّما بأفراحها وأتراحها»(99). قسْ على ذلك مفهوم النّفس(100) أو شيطان الشّعراء(101) أو مفهوم الجمال(102) أو حتّى مفهوم الأسطورة ومفهوم الخيال.

إنّنا نردّ ضعف الطّاقة التّجريدية لدى الشّابي إلى ميوله النّفسية، إذ هو ينفر من مثل هذا «البحث القاتم» كما يسمّيه هو(103). وهو قد اعترف بهذا عندما قال : «ونفسي لا

تطمئنّ إلى مثل هاته المباحث الجافّة ولا تحفل بها»(104). إنّها رؤية الشّاعر الذي اتّخذ الشّعر مذهبا في الحياة ووسيلة تعبير مُثْلى. وهو ما كان له أثره في الجهاز المصطلحي لدى الشّابي.

ونعالج ذلك ضمن جانبين. أولّهما طغى وأصبح سمة من سمات الخطاب النّقدي عند الشّابي. نعني بذلك استعماله للمجازي شكلا من الأشكال المصطلحيّة.

وُظّفَ المجازي لدى الشّابي لغايتين: التّعريف والوصف. فأمّا التّعريف فقد وجدناه مع مصطلحات رئيسية مثل «الشّعور» و«الشّعر»:

ـ «الشّعور» هو ذلك النّهر الجميل المتدفّق في صدر الإنسانية منذ القدم»(105).

ـ إنّ الشّعر يا صاحبي هو ما تسمعه وتبصره في ضجّة الرّبيع وهدير البحار، وفي بسمة الورد الحائرة يدمدم فوقها النّحل ويرفرف حواليها الفراش، وفي النّغمة المغرّدة يرسلها الطّائر في الفضاء الفسيح، وفي وشوشة الجدول الحالم المترنّم بين الحقول، وفي دمدمة النّهر الهادر المتدفّق نحو البحار، وفي مطلع الشّمس وخفوق النّجوم، وفي كلّ ما تراه وتسمعه، وتكرهه وتحبّه، وتألفه وتخشاه...»(106).

إنّ صعوبة التّعريف هي التي قادت الشّابي إلى المجازي، على حين أنّ التوظيف المجازي للوصف إنّما هو تأكيد فكرة ما وتقريبها بواسطة الصّور المجازيّة. من ذلك مثلا وصف النّفس بعد «يقظة الاحساس»: «وبذلك تصبح نفسه شعلة حيّة نامية تتوهّج في قلب الحياة، وطائرا سماويّا يتغنّى بأفكار وأحلام البشر»(107). واسْمَعْ الشّابي أيضا يصف عزم «الشّاعر الفنّان»: «يمضي قدما، صاما سمعه إلاّ عن صوت الحياة المتردّد في أعماق قلبه، المتدفّق في جوانب نفسه تدفّق أمواج البحار، مطبقا بصره إلاّ عن نور السّماء المشرق في آفاق روحه الحالمة وفي أعماق الوجود...»(108).

إنّ المجازي لدى الشّابي يعوّض «عجز اللّغة العاديّة» كما يعترف هو بذلك قائلا: «وستظلّ اللّغة في حاجة إلى الخيال»(109).

ولكنّ المجازي أيضا اختيار تعبيري. إذ هو أقرب شكل إلى الطّبيعة. فهو إذن مقترن دائما بالإنسان الأوّل كما يعرّفه الشّابي: «ذلك الإنسان الذي مازال على فطرة الطّبيعة الأولى سواء في ذلك من أظلّه الدّهر الدّابر، أو من مازال يستنشي نسيم الحياة»(110).

ولا ننسى كذلك إيمان الشّابي بأنّ «الإنسان شاعر بطبعه، في جبلّته يكمن الشّعر، وفي روحه يترنّم البيان»(111). أليس عجيبا إذن أن نرى خطاب شاعرنا النّقدي موسوما بالمجازي: أمارة شعر، أمارة بدء.

للمجازي في نقد الشّابي، أيضا، خاصيّة رئيسية. إذ هو لا يخرج في تشكّله عن العناصر الأساسية للصورة الشّعرية كما وردت في الدّيوان. ففي هذا المجازي النّقدي يطالعنا الكون بفضائه وضيائه وأرضه ومائه. وتطالعنا عناصر الطّبيعة من نبات وأشجار وطيور. وإليك بعض الأمثلة على ذلك:

ـ مكوّنات صورة «الخيال المنشود» ⟵ الظّلمات ـ الرّياح ـ الأضواء ـ الحياة(112)
ـ مكوّنات صورة «الأسطورة الحيّة» ⟵ الكوكب ـ النّور ـ الوردة(113)
ـ مكوّنات صورة «النّفس الإنسانة» ⟵ القلب ـ العطر ـ الوردة(114)
ـ مكوّنات صورة «الشّاعر الثّوري» ⟵ العاصفة ـ البراكين ـ اللّهيب ـ النّار(115)
ـ مكوّنات صورة «ما تحدثه يقظة الاحساس» ⟵ القلب ـ الضّياء ـ القمر ـ النّار(116)
ـ مكوّنات صورة الشّعراء ⟵ الأطفال ـ محار الأمواج ـ أحصاب الشاطئ ـ القصور ـ الرّياح(117).

ألا تدلّ مكوّنات الصّورة في المجازي النّقدي على أنّها لم تخرج عن الصّورة الشّعرية في قصائده؟ ألا يُدَاخِلُ الشّعريُّ النّقديَّ مداخلة عجيبة لا يستطيع الشّابي دفعها ؟

إن كان المجازي هو الجانب الأوّل في معالجتنا للجهاز المصطلحي لدى الشّابي، فإنّ الجانب الثّاني يتعلّق بقضيّة التّوليد المصطلحي لديه. فقد تبيّن لنا أنّ مشكلة الشّابي في خطابه النّقدي مصطلحية أساسا.

وتمثّل ذلك في «التّشويش المصطلحي» في ذلك الخطاب. وهو على الأقلّ على ضربين. أولهما عدم استقرار المصطلح المولّد لدى الشّابي. ومثال ذلك أنّه يستعمل تارة «يقظة الاحساس»(118)، وتارة ثانية «اليقظة الروحية»(119)، وتارة ثالثة «الغريزة الشّاعرة»(120). أمّا الضّرب الثّاني من «التّشويش المصطلحي»، فتمثّل في تقارب المصطلحات المولّدة لا تفصل بين علاماتها الصّوتية إلاّ الصّفات المقترنة بتلك المصطلحات.

نعني هنا ما تعلّق بـ «الخيال»، فقد ذهب الشّابي إلى نوعين من الخيال عبّر عنهما بزوجين من المصطلحات المترادفة. أولهما «الخيال الشّعري»، وهو المقدّم عنده، ويسمّيه أيضا الخيال الفنّي. وثانيهما الخيال الصّناعي، وهو المؤخر عنده، ويسمّيه الخيال المجازي(121). فإن كانت لفظة «الخيال» هي القاسم المشترك بين تلك المصطلحات الأربعة، فإنّ الذي يميّزها عن بعضها البعض هو الصّفة التي نعت بها الخيال. وهي صفاتٌ تَقَارُبُهَا أكثر من تمايزها لأنّها متّصلة بنواة واحدة هي البيان. إنّ العلامة «الخيال الفنّي» ليس فيها ما يميّزها عن العلامة «الخيال الصّناعي» أو حتّى «الخيال المجازي». إنّ المتكلّم في حاجة إلى علامتين تعبّران بدقّة عن القيمة التّمييزية للمتصوّرين.

مثال ذلك استعمال مصطلح «الخيال الطبيعي» مع مقابله «الخيال الصّناعي»، أو «الخيال الوظيفي» مع مقابله «الخيال التّعبيري»، أو حتّى «الخيال ـ الرؤية» مع مقابله «الخيال ـ اللّغة». إنّ قضيّتنا هنا ليست البحث عن مرادفات بقدر ما هو بحث عن علامتين تبرزان القيمة التمييزية لمتصوّرين مختلفين.

إنّ هذا التّوليد المصطلحي غيرالدّقيق يؤدّي إلى صدّ رسالة المخاطب. لا أدلّ على ما نذهب إليه من أنّ نقد مختار الوكيل، وَمَنْ نَسَجَ على منواله، إنّما منطلقه عدم تبلور القيمة التّمييزية لمصطلحي الخيال الشّعري والخيال المجازي. فقد ذهب الوكيل إلى التّرادف، على حين ذهب الشّابي إلى التّمايز. وإنّ نبّه الشّابي إلي التّمايز نصًّا(122)، فإنّ المصطلحين المولّدين لم يكونا دقيقين. إذ لم يُظْهِرَا التّمايز، بقدر ما جرّا المتقبّل إلى التّرادف.

وقد كان الشّابي، في ردّه على الوكيل، واعيا بأنّ الاختلاف بينه وبين ناقده متصوّري مصطلحي. إذْ بادر بالقول : «وإنّي فهمت من كلام الأديب النّاقد أنّه يعني بالخيال الشّعري غير ما أردت أنا منه في فصول الكتاب. فهو يريد به خيال المجاز والاستعارة والتّشبيه وغير هاته من براعات الألفاظ والتّعابير... ولكنّ الخيال بهذا المعنى ليس ممّا يدور عليه أبحاث الكتاب... وإنّما أردت منه معنى جديدا لا يخلو من دقّة وعمق»(123).

إنّ أساس ردّ الشّابي قد بُني على قضية «التّشويش المصطلحي» التي أوقع فيها قارءه. ولهذا جاء دفاع الشّابي مصطلحيا، ثنائي المظهر : بيان فهم الوكيل لمصطلحي الخيال الشّعري من جهة، وإبراز فهمه هو ـ أي الشّابي ـ لذلك الخيال :

ـ «فقد عنيت به... وقلت إنّني أسمّيه بالخيال الفنّي»(124).

ـ «فالخيال الشّعري بهذا المعنى العميق هو...»(125).

ـ «والذي يدلّ على أنّ حضرة النّاقد يريد بالخيال الشّعري...»(126).

ـ «ولكن ما حظّها [أي القصيدة] من الخيال الشّعري بالمعنى الذي بيّنته»(127).

إنّ الشّابي، وإن ولّد متصوراً طريفا للخيال، فإنّه لم ينحت

له المصطلح الدّقيق. ومن هنا نتساءل : أليس من وظائف النّاقد، إلى جانب إبراز القيمة، أن يدقّق المصطلح أو يولّده؟ وإذا لم يكن الشّابي ناقدا، فإنّه، بانتاجه خطابا نقديا، قد التزم وجوبا بالمسألة المصطلحية وشروطها. والرّأي أنّ الشّابي لم يُعْنَ بهذا الجانب كثيرا بقدر عنايته باقتناعه بالمتصورات. وهو أمر لا يساعد على تبلور الخطاب النقدي وتبليغه المتقبّل.

وقد وقفنا لديه في مذكراته على قول يدلّ على ما ذهبنا إليه، إذ قال له زين العابدين السّنوسي : «إنّك تريد أن تبعث المذهب الرّمزي «سانبوليزم» من مرقده، وهو مذهب قضى عليه الزّمن ولم يتبّعه في فرنسا إلاّ شاعران أو ثلاثة. فقلت له : لك أن تسمّي طريقي بأي الأسماء التي تشاء. فأنا لا أعرف كيف أسمّي ولا يهمّني معرفة أسمائها. وسواء عليّ أكانت تسميتها كما قلت أم خلافا له، وإنّما الذي يهمّني والذي أودّ أن تعرفه، هو أن أدعو إلى الطّريقة التي تسكن إليها نفسي ويرتضيها ضميري ما استطعت إلى الدّعوة سبيلا»(128).

إنْ شكّل المصطلح صعوبة في الخطاب النّقدي لدى الشّابي، فإنّ بناء ذلك الخطاب كانت له سماته الخاصة. من ذلك أن كان من نتائج الجانب التّرجيعي، في بداية المسلك النّقدي لدى الشّابي، اعتمادا الرأي الجاهز. وهو ما كان جليّا في كتاب «الخيال الشّعري...» في مواضع متعدّدة(129). وهو ما أوقع الشّابي في تلك الميكانيكية المجحفة التي تعلّقت خاصة بأثر البيئة في الأدب، وأدّى ذلك أحيانا إلى تناقضه(130).

إن استثنينا هذا المأخذ، فإنّ ما تعلّق ببناء الخطاب النّقدي كان سليما. فمن ميزاته أن أعتمد الشّابي على عرض خطّة مقاله في البداية(131).

وكان لطريقة عرض الأفكار مسلكان. أولّهما الإجمال فالتّفصيل كما ذهب إلى ذلك في مقاله «الشّعر ماذا يجب أن يفهم منه» إذ أَجْمَلَ بقوله : «الشّعر يا صديقي تصوير وتعبير»(132)، ثم فصّل بعد ذلك قصده بالتّصوير والتّعبير. أمّا المسلك الثّاني في عرض الأفكار، فكان بالتّصريح بالفكرة فتوضيحها بضرب الأمثلة(133).

إضافة إلى هذين المسلكين، وقفنا لدى الشّابي على طريقة أخرى في العرض، وذلك باستحداثه لإطار قصصي لإبراز أفكاره النّقدية من ذلك ما دار بينه وبين صديق من حديث عن يقظة الاحساس ونصيب شعراء تونس منها(134). أمّا طريقة الشّابي في الكتابة النّقدية. فأمر جلب إليه الثّناء :

- الحليوي، «والأسلوب، ماذا أقول عنه؟ إنّه آية النّهضة الأدبية في تونس. والمطابع التّونسية لم تخرج حتّى اليوم أثرا فنّيا يعادل كتاب «الخيال الشّعري» في عبارته الشّعرية ولغته النّقية وأسلوبه البليغ»(135).

- مختار الوكيل : «الكتاب جميل عذب الأسلوب، رشيق العبارة»(136).

ويمكن للباحث أن يقف بسهولة على رشاقة الكتاب لدى الشّابي. من ذلك اعتماده التّرجيع بين الأقسام المختلفة للنّص النّقدي(137)، أو اعتماده التّوازي في بناء الأفكار والتّعبير عنها(138).

6 - خاتمة - فاتحة : من أسئلة الستّينية

ينتهي بنا ما قدّمناه آنفا إلى إشكاليتين رئيسيتين :

أ - أولاهما محورها الشّابي والخطاب النّقدي. ما هي الدّوافع إلى ذلك الخطاب وما هي خصائصه ؟

ألا يكفي الشاعر قول الشّعر؟ وإن خرج الشّاعر من مدينة الشّعر إلى النّقد، فما نتائج ذلك؟ كيف يستطيع الشاعر، هذا الذي «في روحه شيء من طبع النّبوّة» كما يقول الشّابي(139)، كيف يستطيع أن يغيّر نبوّته تلك بنبوّة أخرى قد تكون وقد لا تكون؟ هل الدّخول إلى عالم النّقد يستوجب الالتزام بشروطه؟

ب - أمّا الإشكالية الثانية فمدارها : نحن والخطاب النّقدي لدى الشابي. لِمَ ركّزنا على شعر الشابي دون خطابه النّقدي؟

لِمَ اكتفينا بحصر مساهمة الشّابي النّقدية في نصّ واحد هو «الخيال الشّعري عند العرب»؟ هل يصلح ذلك الخطاب النّقدي، مع نصوص أخرى لغير الشّابي، لتأسيس نقد تونسي؟ ما وجه تميّز ذلك النّقد ؟ ماذا يصلح لنا من ذلك النّقد الذي كُتِبَ في بداية الرّبع الثاني من هذا القرن، ماذا يصلح لنا منه ونحن على مشارف قرن جديد؟ ماذا أنتجنا نحن، إلى حدّ هذا اليوم، في باب النّقد حتّى يتمّ التّقييم والاستصفاء ؟



هــوامــش

(1) الشّابي، «أغاني الحياة»، تونس : الدّار التّونسيّة للنّشر، 1966، قصيدة «النّبيّ المجهول» ص 152.
(2) نفسه، قصيدة «قيود الأحلام» ص 173.
(3) نفسه، قصيدة «فلسفة الثّعبان المقدّس» ص 276.
(4) نفسه، قصيدة «بقايا الخريف» ص 98.
(5) نفسه، قصيدة «صلوات في هيكل الحبّ» ص 187.
(6) نفسه، قصيدة «الساحرة» ص 211.
(7) نفسه، قصيدة «ذكرى صباح» ص 232.
(8) نفسه، قصيدة «إلى الشعب» ص 252.
(9) نفسه، قصيدة «الغاب» ص 267.
(10) نفسه، قصيدة «شعري» ص 26.
(11) نفسه، قصيدة «قلت للشعر» ص 127.
(12) نفسه، قصيدة «أغنية الشاعر» 101 و102 - راجع كذلك قصيدة «يا شعر» من ص 55 إلى 63، إذ ينادي الشعر بمثل قوله: «يا ناي أحلامي» و«يا طائري».
(13) محمّد الحليوي، «مع الشّابي»، ضمن سلسلة «كتاب البعث»، تونس، نوفمبر 1955 من ص 128 إلى ص 138.
(14) أبو القاسم محمّد كرّو «آثار الشّابي وصداه في الشّرق»، تونس : دار المغرب العربي ط 2/1988 (ط1/12961) من ص 230 إلى ص 245.
(15) محمّد الحليوي، «الخيال الشّعريّ» ضمن كتابه «مع الشّابي» من ص 6 إلى 34. وقد نشر الحليوي هذا المقال ذا القسمين الكبيرين لأول مرّة سنة 1930 بمجلّة «العالم الأدبيّ».
(16) محمّد الحليوي، مع الشّابي، ص 131 و136 و137.
(17) مختار الوكيل «نقد الخيال الشّعري عند العرب»، مجلّة أبولو، مجلد1، 1933/4. وأعاد كرّو نشر هذا المقال ضمن «آثار الشّابي» من ص 179 إلى 181.
ويدقّق أبو القاسم محمّد كرّو، في كتابه «آثار الشّابي» ص 22، بعض تلك المعلومات كما يلي : مجلد 1 عدد 7 ص 833 (1933/3).
(18) مصطفى خريّف «فكرة الشّابي في الخيال الشّعري»، الأسبوع، 1952/11. ويدقّق كرّو في كتابه «آثار الشّابي» ص 23، تلك المعلومات كما يلي : الأسبوع عدد خاصّ بالشّابي، رقم 311، 1952/11/24 ص 9.
(19) محمّد الصّالح المهيدي، «الخيال الشّعري عند العرب : ذكريات عن صدى المحاضرة وعن ظهور الكتاب»، النّدوة، أكتوبر 1953. ويدقّق كرّو، في كتابه «آثار الشّابي» ص 23 : (النّدوة، عدد خاص بالشّابي، س 1 ع 10 (1953/10).
(20) عامر غديرة، «الشّابي النّاقد الأدبي»، الفكر، عدد خاصّ بخمسينية الشّابي. عدد 2/نوفمبر 1984 ص 31 إلى 45.
(21) محمد مصايف، «الشّابي النّاقد»، الفكر، عدد خاص بخمسينيّة الشّابي، عدد 2/نوفمبر 1984 ص 61 إلى 80.
(22) جابر عصفور، «قراءة في أبي القاسم الشّابي : من الخيال الشّعري»، مقال نُشر تباعا بمجلة الفكر في الأعداد التّالية : عدد خاص بخمسينية الشّابي عدد 2/نوفمبر 1984 ص 197 إلى 217.
العدد 3/ديسمبر 1984 ص 99 إلى 109.
العدد 4/جانفي 1985 ص 77 إلى 90.
(23) محمد الخضر حسين، «الخيال في الشّعر العربي»، القاهرة 1922.
(24) محمد القاضي، «الشّعر على الشّعر في أغاني الحياة لأبي القاسم الشّابي»، الفكر، عدد 5/فيفري 1985 ص 60-68 وعدد 8/ماي 1985 ص 77-88 وكذلك عدد 9/جوان 1985 ص 113-107.
(25) محمد قوبعة، «الشّعر في كتابات الشّابي النثرية» ضمن كتاب جماعي بعنوان «دراسات في الشّعرية : الشّابي نموذجا» تونس : بيت الحكمة، 1988 ص 177 إلى 221.
(26) الطّاهر الهمّامي، «كيف نعتبر الشّابي مجدّدا»، تونس والجزائر : الدار التّونسية للنّشر والشركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، 1976 ص 19.
(27) محمد قوبعة، الشّعر في كتابات الشّابي النّثرية، ص 183.
(28) نفسه 187.
(29) نفسه 187.
(30) الطّاهر الهمّامي، كيف نعتبر الشّابي مجدّدا، ص 25.
(31) الشّابي، أغاني الحياة، 26-27.
(32) نفسه 55 إلى 63.
(33) نفسه 101 إلى 102.
(34) نفسه 127 إلى 129.
(35) نفسه 190 إلى 192.
(36) اعتبر الطّاهر الهمّامي في بحثه السّابق (ص 25) 6 قصائد هي : «شعري» و«يا شعر» و«أغنية الشّاعر» و«قلت للشّعر» و«أحلام شاعر» (ص 171 من الدّيوان)، وأخيرا «قلب الشّاعر» (ص 262 من الدّيوان). ولا نرى من موجب لاعتبار القصيدتين الأخيرتين ضمن القصائد البيانية، إذ لا تحويان من «النّقد» إلاّ ما جاء من لفظة «شاعر» ضمن العنوانين.

(37) الشّابي، أغاني الحياة، قصيدة «يا شعري» ص 26.
(38) نفسه، قصيدة «قلت للشّعر» ص 127.
(39) نفسه، قصيدة «شعري» ص 26.
(40) نفسه، قصيدة «فكرة الفنّان» ص 190.
(41) «رسائل الشّابي» إعداد محمد الحليوي ـ تونس : دار المغرب العربي، 1966 ص 85.
(42) الشّابي، تعليق عن مقال الحليوي «الشّعر في تونس» ـ ضمن كتاب محمد الحليوي «مع الشّابي» ص 58.
(43) رسائل الشّابي، ص 9.
(44) نفسه ص 76.
(45) نفسه 105.
(46) نفسه 132. وهذا النصّ، وإن كان طويلا، فهو مهم جداً.
(47) نفسه 28.
(48) الشّابي، «الأعمال الكاملة» تونس : الدّار التّونسية للنّشر، II/من 50 إلى 57.
(49) نفسه، II/53.
(50) نفسه، II/53.
(51) نفسه، II/53. راجع أيضا II/57.
(52) نفسه II/5 إلى 8 ـ راجع مثلا قوله ص 7 : «لِنُقَدِّسْ كلّنا ذلك الألم الذي يجعل من الشّاعر قيثارة غريبة».
(53) نفسه II/106 إلى 121. راجع في ذلك بعض الصّور أو الصّفات المتّصلة بالشّعر والشّاعر ص 108 : «إنّها أغنية نفس جميلة شاعرة» أو ص 111 «رقّة الشّعر الجميل» أو ص 114 : «كان الرّبيع الغرير شاعر الحياة المفتون» أو ص 117 «أسمعيني يا ابنة اللّيل السّاهرة بين النّجوم، أسمعيني قصيدة الحبّ والحياة التي كنت تنشدينها حوالي بالأمس...».
(54) الشّابي، «الشّعر : ماذا يجب أن يفهم منه وما هو مقياسه الصّحيح «ضمن» آثار الشّابي وصداه في الشّرق» ص 130 إلى 133.
(55) نفسه ص 138 إلى 143.
(56) نفسه ص 134 إلى 137.
(57) نفسه ص 126 إلى 129.
(58) نفسه ص 114 إلى 125.
(59) هو عبارة عن جواب عن سؤال في موضوع السّرقات الشّعرية ـ (الزّمان 1934). وقد أشار إلى ذلك محمد الحليوي في كتابه «مع الشّابي» ص 127. ولم نقف على هذا «الجواب» لا عند الحليوي. ولا عند كرّو ولا ضمن آثار الشّابي المنشورة إلاّ لدى توفيق بكّار الذي نشر ذلك الجواب ضمن مقالته «مشاركة في دراسة أبي القاسم الشّابي»، مجلّة الحوليات، تونس، العدد 1965/2 من ص 218 إلى 222 مع تقديم (من ص 199 إلى 217) ركّز فيه الدّارس على مفهوم الشّعر لدى الشّابي في «جوابه» السّالف الذكر، وفي أهمّ كتاباته النّقدية الأخرى.
(60) رسائل الشّابي، 76.
(61) نفسه ص 105.
(62) مذكّرات الشّابي ـ تونس : الدّار التّونسية للنّشر، ط 1983/4 ص 70.
(63) رسائل الشّابي، ص 76.
(64) نفسه، 105.
(65) نفسه 132.
(66) نفسه، 41.
(67) مذكّرات الشّابي، 60-61. راجع أيضا قوله ص 60 : «مع أنّني لست من هاته الطّائفة التي لا تفهم من النّقد إلاّ عداء وسبابا، ولا ترفع قلمها إلاّ لغاية سافلة وغرض دنيّ. ولست والحمد للّه من هاته الطّائفة، ولكنّني ممّن يستمعون القول فيتّبعون أحسنه، وممّن يسرّون بكلّ انتقاد لا تكون غايته غير الحقيقة ولا مصدره غير الإخلاص».
راجع أيضا ردّه على الحليوي في إحدى رسائله (رسائل الشّابي ص 77) : «لا أظنّ الصّداقة تقف إلى هذا الحدّ في التّعرّض لحركات العقول، لأنّ الصّداقة إنّما هي ضرب من حريه الرّوح ويقظة الفكر وانتباه العواطف».
(68) من رسالة كتبها الشّابي إلى الدكتور علي النّاصر الشّاعر والطّبيب السّوري بتاريخ أوت 1930. ونشرها لأوّل مرّة أبو القاسم محمد كرّو وقدّمها بعنوان «الشّابي من خلال وثيقة نادرة بخطّه، أو أضواء جديدة حول «الخيال الشّعري عند العرب». مجلّة الفكر، عدد خاصّ بخمسينية الشّابي، عدد 2/نوفمبر 1984 (من ص 218 إلى 230) ص 228.
(69) الحليوي، مع الشّابي، 29.
(70) الشّابي، الخيال الشّعري، 17.
(71) الشّابي، الشّعر ماذا يجب أن نفهم منه، 130.
(72) الشّابي، إلمامة، ص 117.
(73) نفسه 118-119.
(74) نفسه 119.
(75) نفسه 123-124.
(76) نفسه 117.
(77) الشّابي، تعليق على مقال «الشّعر في تونس»، ص 58.
(78) الشّابي، الخيال الشّعري، ص 135-136.

(79) نفسه 136.
(80) نفسه 138-139.
(81) الشّابي، تعليق على مقال «الشّعر في تونس» ص 48.
(82) مذكّرات الشّابي 57.
(83) الشّابي، الخيال الشّعري، 17.
(84) مذكّرات الشّابي، 72-73.
(85) محمد الحليوي، الخيال الشّعري، 26-27.
(86) الحليوي، مقدّمة رسائل الشّابي، 11.
(87) مختار الوكيل، نقد الخيال الشّعري، ضمن «آثار الشّابي» ص 179 إلى 181.
(88) الحليوي، الخيال الشّعري، 6 إلى 18.
(89) نفسه، ص 19 إلى 34.
(90) نفسه، 7.
(91) نفسه، 8.
(92) نفسه، 19.
(93) نفسه، 24.
(94) نفسه، 29.
(95) الشّابي، الخيال الشّعري، 27.
(96) نفسه 135.
(97) نفسه 136.
(98) نفسه 138.
(99) نفسه 25.
(100) نفسه 70.
(101) نفسه 37.
(102) نفسه 44.
(103) نفسه 27.
(104) نفسه 27.
(105) نفسه 23.
(106) الشّابي، الشّعر ماذا يجب أن يفهم منه، 130-131.
(107) الشّابي، يقظة الاحساس، 135.
(108) الشّابي، إلمامة، 121.
(109) الشّابي، الخيال الشّعري، 26. راجع أيضا ص 23.
(110) نفسه 18 هامش 1.
(111) نفسه 20.
(112) نفسه 28.
(113) نفسه 38.
(114) نفسه 70.
(115) الشّابي، إلمامة، 118-119.
(116) الشّابي، يقظة الاحساس، 134.
(117) الشّابي، الشّعر والشّاعر، 141.
(118) الشّابي، الشّعر والشّاعر، 138.
(119) نفسه، 138.
(120) الشّابي، الخيال الشّعري، 21.
(121) نفسه، 26.
(122) نفسه، 26.
(123) الشّابي، ردّ على نقد «الخيال الشّعري...»، 127.
(124) نفسه 127.
(125) نفسه، 127.
(126) نفسه، 127.
(127) نفسه، 127.
(128) الشّابي، المذكّرات، 56.
(129) الشّابي، الخيال الشّعري، 33 و38 و45 و46 و58.
(130) راجع ص 58 من الخيال الشّعري، كيف لم تستقم للشّابي فكرة أثر البيئة عندما تعلّق الأمر بأدباء الأندلس. راجع كذلك تعقيبه على مقال «الشّعر في تونس» ص 51 وكيف نقد الاشكالية التي طرحها مستعملاً عبارة «قفص البيئة المحدود» وكذلك «سجن الوسط».
(131) راجع الخيال الشّعري ص 17 وكذلك ص 114 من تقديمه للإلمامة.
(132) الشّابي، الشّعر ماذا يجب أن يفهم منه، 132.
(133) نفسه 130. عند اعتباره الشّعر هو الحياة.
(134) الشّابي، الشّعر والشّاعر.
(135) الحليوي، نقد الخيال الشّعري، 33.
(136) مختار الوكيل، نقد الخيال الشّعري، 181.
(137) الشّابي، الشّعر ماذا يجب أن يفهم منه، 130-131.
(138) الشّابي، يقظة الاحساس، 134.
(139) الشّابي، الشّعر والشّاعر، 141.

قراءة في أغاني الحياة

محمد الغزّي

كثيرا ما قامت الدراسات النقدية حجابا بيننا وبين الشابي، عن طريقها قرأنا أمشاجا من قصائده، ومن خلالها تمثلنا جوانب من تجربته حتى باتت صورة الشاعر التي نحمل منبثقة منها، صادرة عن كُتّابها. وبذلك استبدلنا نصا بنص، وغواية بغواية، استبدلنا نصّ القصيدة بنص الدراسة، وغواية الشعر بغواية الفكر. والحال أن النقد غير الشعر، بل ان النقد حين يدرس الشعر يحوّله بالضرورة الى شيء آخر غيره.

هذه الدراسات من حيث هي حجاب لا تكشف بقدر ما تحجب ولاتدني بقدر ما تبعد، وهي في كل الاحوال لا تسفر عن وجه المقروء وإنّما عن وجه القارئ.

ولأمر ما احتفت كل هذه الدراسات بحوانب مخصوصة في شعر الشابي، وهي جوانب التجديد والتحديث، واهملت عن وعي عامد كل الوشائج التي تصل هذا الشعر بشجرة نسبه الأولى نعني التراث.

نحن لا نرتاب في أن الشابي اجترح اسئلة جديدة ومضى في اتجاه ما لم يتأسس بعد، لكن هذا لا يلغي علاقته بالاصول، وارتباطه بالذاكرة. بل إن الكتابة لا تستتبّ مقوماتها إلاّ إذا اتصلت بغيرها من النصوص وسعت الى الانفصال عنها وتجاوزها قصد توكيد حضورها وتميّزها.

فالشاعر يكتب وهو يطمس، يخطّ وهو يمحو غير أنّ الذي يمحوه ويطمسه يظلّ بيّنا تشي به الكلمات التي يستخدمها والرموز التي يوظّفها. لهذا استعار احد النقاد المعاصرين صورة الطرس لتوضيح هذه الظاهرة. الطرس يعني رقّا محيت كتابته الأولى وخطّت عليه كتابة ثانية. لكن الطّرس يظلّ رغم المحو يحمل اثار الكتابات التي خطت عليه بحيث تصبح قراءته قراءة لنصوص عديدة متداخلية، كل واحد يشفّ عن الآخر ويكشف عن معناه. ومثل الطرس نجد قصيدة الشابي نصوصا متوالجة، وكتابات متواشجة، لهذا وجب تفكيكها لندرك دلالاتها. وعمليّة التفكيك كما أوضح دريدا هي العود بالنص صُعدا في الزمن أي انها قطع التاريخ بالمقلوب، غياتها حفر النص واستكشاف طبقاته المترسبة بعضها فوق بعض والظفر بالنصوص التي تتخفى داخلها. ومن شأن هذه العملية ان تجعل القراءة سفرا في شبكة من الدلالات المتحركة يسلمنا خلالها النص الى نص، والدلالة إلى دلالة.

والمتأمل في ديوان "أغاني الحياة" يلحظ بيسر صراعا بين لغتين اثنتين : لغة منجزة وأخرى في حال انجاز : اللغة الأولى هي لغة التراث المحملة باصوات الشعراء القدماء وأساليب تصريف القول المتداولة بينهم. واللغة الثانية هي لغة الرومانسية التي تسعى الى الخروج على "ميراث القبيلة" قصد ابتكار طقوسها وأساليبها المخصوصة.

اللغة الأولى هي لغة الذاكرة، وهي ذاكرة موشومة بحرائق نصوص كثيرة، بعضها يرتد الى عصر النهضة، وبعضها يرتد الى عصور أقدم، لغة تستأنس بالتشابيه، وتجنح الى الحكم، وتستعيد الايقاع القديم، وتسترفد الاغراض التقليدية. لغة

تصدر عن نماذج سابقة ترد، في قصائد عديدة، تحتذيها وتحاكيها.

أما اللغة الثانية فهي لغة جديدة تستدعي الرموز والاساطير، وترتدي الاقنعة، وتستشرف طرائق في الأداء حديثة، تسعى الى ابتكار أشكالها على غيرمثال سابق. فالشابي منغرس في أديم التراث، منفلت عنه في آن واحد، فهو، بهذا المعنى، يمثّل الاستمرار والانقطاع، الاسترجاع والاستباق، وربما آلت قيمة الشابي الى هذا التردد بين زمنين زمن آفل، وآخر قادم. فالشابي هو التواطؤ والخروج: التواطؤ مع السائد والمألوف، والخروج عليهما في الوقت ذاته...

لم تكن الرومانسية العربية متشابهة الأصوات، متطابقة الرؤى والتجارب، وانما كانت متعددة على وحدتها، متنوعة على تجانسها فهي هذا التموج والتباين والاختلاف. رومانسية الشابي أريد ان اسمّيها "رومانسية اسلامية" لاشير الى اختلافها عن رومانسية جبران الانجليزية. رومانسية الشابي كانت بالتراث أمس رحما في حين كانت رومانسية جبران بالوافد الثقافي اوثق صلة. فالشابي حاور التراث وهو في كنفه، نقده وهو محتم به، فعلاقته به علاقة رحمية وليست مجرد علاقة ذات بموضوع.

لكن الشابي لم يستنسخ الخطاب الشعري القديم، مثلما فعل شعراء الاحياء، وانما ركّب من أمشاج نصوصه النص الذي يقول تجربته. فالتراث كان بمثابة اللغة التي أسّس في حيّزها الشاعر كلامه المخصوص.

هذا الصعود الى الينابيع لا يبطن في نظرنا أي حنين الى الوراء، فالشابي لم يكن يسعى الى بعث الماضي بقدر ما كان يسعى الى بعث الحاضر، ولم يكن يتوق، في كل ما كتب، الى احياء النص القديم بقدر ما كان يتوق الى شحن نصّه الجديد بقوّة ذلك النص القديم.

لكن التراث لا يتجلى، في قصائد الشابي، على هيئة واحدة، وانما يختلف التجلي باختلاف القصائد. فقد يبرز في هيئة ابيات وصور متحها الشاعر من بئر الذاكرة وأودعها قصائده فقصيدته «تونس الجميلة» التي جاء فيها:

شرعتي حبك العميق وإني
قد تذوقت مرّه وقراحهْ
لست انصاع للواحي ولو مت
قامت على شبابي المناحهْ
لا أبالي وإن أريقت دمائي
فدماء العشاق دوما مباحهْ

لم تكن في الواقع الا تنويعا على قصيدة السهروردي التي يقول فيها:

بالسّر إن باحوا تباح دماؤهم
وكذا دماء البائحين تباح (العاشقين)
سمحوا بأنفسهم وما بخلوا بها
لمّا دروا أن السماح رباح

إن ابيات الشابي استدعت أبيات السهروردي وحاكتها لكنها اجتثتها من سياقها القديم وأقحمتها في سياق آخر جديد. فإذا كان السهروردي مفتونا بالسماء فان الشابي مفتون بالارض، الاول تأدّى من لغة الحب الانساني الى الحب الالهي، أما الثاني فانه أهاب بلغة الحب الالهي للافصاح عن الحب الانساني. وكلا الشاعرين ألمّ بالشعراء العذريين وما تداولوه في قصائدهم من تفجّع ووله واحتفاء بالموت من حيث هو شهادة على الحب.

وقد يجنح الشابي الى استدعاء أبيات من التراث قديمة، فيعيد صياغتها وتركيبها على نحو جديد فتتحول الكتابة عندئذ الى ضرب من التوليد، توليد معنى من معنى تعاوره الشعراء من قبل لكنّ هذا المعنى الجديد يظلّ مشدودا، مع ذلك، الى منابته الأولى، يحيل عليها بطرائق شتّى.

يقول الشابي :

إذا صغرت نفس الفتى كان شوقه

صغيرا فلم يتعب ولم يتجشّم

ومن كان جبّار المطامع لم يزل

يلاقي في الدنيا ضراوة قشعم

هذان البيتان مولدان من أبيات المتنبي :

على قدر أهل العزم تأتي العزائم

وتأتي على قدر الكرام المكارم

وتعظم في عين الصغير صغارها

وتصغر في عين العظيم العظائم

واذا كانت النفوس كبارا

تعبت في مرادها الأجسام

فالشابي، على حد عبارة النقدة القدماء، قد أدى المعنى بعينه، وعلى خاصيته، ولم يحدث فيه ضفة، ولم يكسبه فضلا، لهذا أخذ التوليد في هذين البيتين شكل احتذاء واقتفاء.

وفي هذا السياق يمكن ان ندرج بيتي الشابي :

عجبا أودّ أن أفهم الكون

ونفسي لم تستطع فهم نفسي

لم أفد من حقائق الكون إلا

أنّني في الوجود مرتاد رمس

فقد ألمّ فيهما الشاعر ببيتي المعرّى :

سألت عن الحقائق كل يوم

فما الفيت الا حرف جحد

سوى أني أزول بغير شك

ففي أي البلاد يكون لحدي

ويتجلى حضور التراث أقوى ما يتجلّى في قصيدته «صفحة من كتاب الدموع» التي عارض بها قصيدة الحصري القيرواني.

بالمعارضة يحتمي الشابي بقصيد قديم فيصبّ على حدوده قصيدا آخر يلمّ فيه بمعاني القصيد الاول وصوره وايقاعه، فيستل بذلك نصا من نص، وتجربة من تجربته. انه الشعر الذي يرتد على ذاته ليستعيد تاريخه وذاكرته، فيبقى، بسبب من ذلك، اسير تقاليده لا يقدر على التحرر منها.

إنّ ظاهرة "المعارضة" الشعرية ليست استدعاء للتّراث بقدر ما هي ذوبان فيه الى حدّ التلاشي والضياع. فالشاعر لا يقول من خلالها تجربته وفق اشكال مخصوصة، وانما يستدل بانموذج هو الذي يملي عليه اشكاله فتتحول الكتابة الى ضرب من التماهي مع الاصل.

إن قصيدة الحصري حاضرة في قصيدة الشابي تلون معجمها وصورها وايقاعاتها، واذا علمنا ان قصيدة الحصري لم تكن الا امشاجا من الصور التي استعارها الشاعر من الغزلية العربية ادركنا ان هذه القصيدة، أي قصيدة الشابي، ان هي الا استعادة لجملة من الاعراف الفنيّة التي تعاورها الشعراء في القديم.

ثمّ إنّ "الغرض" في ديوان الشابي ليس إلاّ أثرا من آثار التراث في شعره، والغرض في الشعر العربي ليس مجرد سياج يحيط بالادلة ويمنعها من الانسياح والانفلات، وانما هو مجموعة من التقاليد الفنية والدلالية التي يأخذ بعضها برقاب بعض. فاستحضار غرض من الاغراض يفضي بالضرورة الى استدعاء جملة من التقاليد البلاغية والمعنوية توجه الشاعر وتحدد له أفق قصيدته. لهذا كان الغرض موصولا دائما بالمعنى المسبّق، والدلالة المستقرة، والصورة الجاهزة.

فإذا باشرنا قصيدة الشاعر في رثاء أبيه، على سبيل المثال، وجدناها تخضع لتقاليد الرثاء في القصيدة العربية، هذه التقاليد التي اختزلها ابن رشيق قائلا "ان سبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع، بيّن الحسرة، مخلوطا بالتلهّف والأسف والاستعظام" ومثل المديح يكون الرثاء اشادة بالخصال، واستيفاء لضروب المدح الأربعة التي هي فضائل الانسان على الحقيقة.

ومن مظاهر اثر التراث في شعر الشابي النبرة الخطابية التي وسمت عددا من قصائده، وللغة الخطابية قوانينها

وتقاليدها أيضا. فهي تسخر أساليب الامتاع لبلوغ يقين الاقناع. فغرض الشاعر الخطيب "القاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر بمقتضاه" على حدّ تعبير حازم القرطاجنّي، فهم الشاعر اذن تطويع لغة الشعر لتحمل أثقال الفكر، أو تطويع الفكر حتى يتكلم لغة الشعر. ونحن لا نرتاب في ان الشابي قد دخل عن طريق هذا الضرب من الشعر الذاكرة الثقافية العربية. لان هذا لشعر كان يتجلى لظرف تاريخي وسياسي مخصوص.

هذا النمط من الشعر استهجنه القدماء ولم يحفلوا به لأنّه من الشّعر الذي يتقدّم فيه المدلول على الدّال، والمعنى على طريقة أداء المعنى.

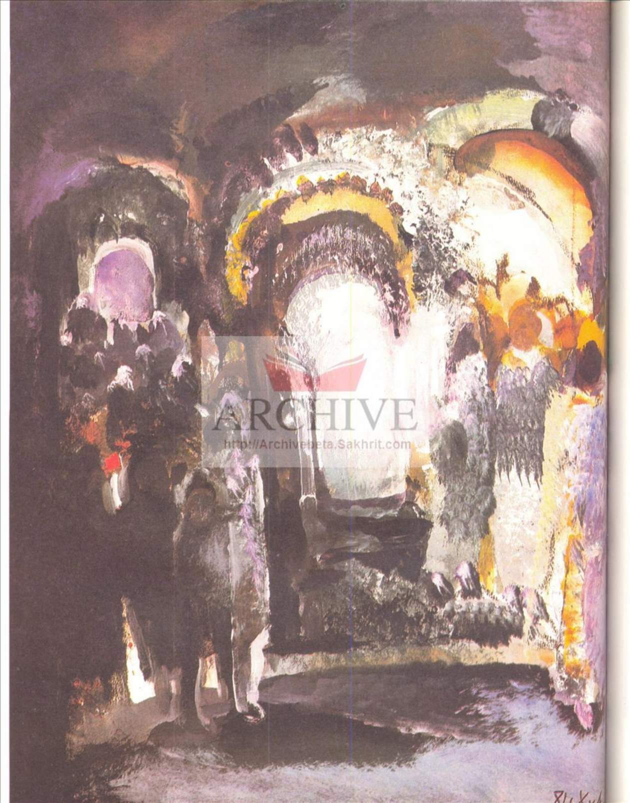
إنّ الشّعر عند العرب خطاب استعارى في المقام الأوّل، المعنى فيه ذائب في غمار الايقاع والصّورة فلا يدرك إلاّ بعد تدبّر وفلي في الفكر والنّفس. وكأنّ من خصائص الشّعر أن تتعطّل الرسالة فلا تصل إلى القارئ إلاّ ملتبسة غامضة، وما الصّور البلاغيّة إلاّ إحدى الحيل في تعطيل الرّسالة وتشويشها.

لكنّ الشّعر الخطابيّ ينقض هذا الفهم إذ يجعل للمعنى المكانة الأولى، وللفكرة المقام الأوّل، فيتوقى الغموض ويتوسّل بالوضوح حتّى يحقّق مبتغاه.

والنّاظر في قصيدة «إرادة الحياة» يلحظ أنّ الشّابي استخدم فيها كلّ الأساليب التي تواترت في القصائد الخُطبيّة القديمة من حكم وبراهين وأمثلة وانتقل من الأخبار إلى الاستفهام إلى التعجّب إلى الاستنكار ليؤكّد من خلال كلّ ذكل إنّ إرادة الحياة أقوى من إرادة القدر وأشدّ بأسا.

هذه أمثلة أردناها توطئة لدراسة أشمل، وهي في تنوّعها واختلافها تؤكّد أنّ القصيدة العربيّة ظلّت مع الشابي تسحب تاريخها القديم، وذكرى صورها السّابقة. فالكتابة، عند الشابي، إذا ماستأنسنا بعبارة بعضهم حرّية وتذكّر في آن أو لنقل «حريّة تتذكّر». فالشاعر فيها لا يمتح من تجربته فحسب وإنّما يمتح أيضا من النّصوص التي استقرّت في ذاكرته من أثر تكرار بعد تكرار.

لهذا قامت قصيدة الشابي على مبدإ التّراكم المجازي الذي يبرز في تشابك الصّور وتداخلها في سياق واحد. وهذه الصّور تبدو من ناحية موصولة بالنصّ المتعيّن الذي يسندها ويمنحها حضورها، لكنّها تبدو من ناحية أخرى مرتبطة بنصوص أخرى تلوّح إليها وتذكّر بها. لهذا وجب أن تكون قراءتنا لقصائد الشابي حركة ذهاب وإيّاب، ننتقل عبرها من النصّ إلى ما قبله قصد ربط إيقاع القصيدة بإيقاع الأدب عامّة، وتجربتها المخصوصة بتجربته العامّة.



المقابلات في ديوان «أغاني الحياة» للشّابّي
- ملاحظات أوّلية -

عبد اللّه صولة

القسم الأول :
وجهة نظر سكونيّة : إطار المقابلات التركيبي والدّلالي العام

معظم القدماء يرون أنّ المقابلة هي «أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر ثمّ بما يقابل ذلك على التّرتيب» (1).

فالمقابلة إذن في عرف هؤلاء عكس الطّباق الذي هو «الجمع بين متضادين أي معنيين متقابلين في الجملة» (2). يعني ذلك أنّ المقابلة تقع على المركّب (معنيان أو أكثر مقابل معنيين أو أكثر) في حين يقع الطّباق على المفرد (معنى ضدّ معنى).

يبدو تعريف القدماء للمقابلة من ناحية وللطّباق من ناحية أخرى مدى رهافة الحدّ الفاصل بينهما. لهذا عمد ابن الأثير في القديم ود. محمّد الهادي الطّرابلسي في الحديث إلى جعلهما واحدا وذلك بإدغام الطّباق في المقابلة فأصبحت في معناها الواسع تقع على المفرد والمركّب من الكلام وشملت بذلك الطّباق (3).

مثل هذه المقابلة لمّا يطّرد في شعر الشابّي اطّرادا لافتا للانتباه حتّى أنّنا لانكون مغالين في شيء لوقلنا إنّ هذا الأسلوب قد انبنت عليه في نسق مطّرد معظم قصائد «أغاني الحياة» في نظام تركيبي ودلاليّ مخصوص يكشف عن جانب مهمّ من شعريّة ديوان «أغاني الحياة»، ويكشف في الوقت نفسه عن رؤية صاخبة إلى العالم. فماهو النظام التّركيبي الذي يحمل المقابلة، وماهو نظامها الدّلالي ؟

I - النّظام التّركيبي *

1 - في مستوى الجملة

أ - المقابلة داخل الجملة الواحدة

كثيرا ما تحدث المقابلة في ديوان «أغاني الحياة» في مستوى الجملة الواحدة. وقد تشكّل هذه الجملة شطرا من بيت أو بيتا بأكمله ويقع التّقابل فيها بين الوظائف النّحويّة التّالية التي نوردها على سبيل المثال لا الحصر :

* بين الفعل والفاعل : مثال من قصيدة «حديث المقبرة» :

أتـفـنـى ابـتـسـامـات تلـك الجـفـون
ويـخـبـو تـوهّـج تلـك الخـدود (4)

وكقوله من القصيدة نفسها :

وتهـوي إلـى التّرب تلـك النّهـود (5)

في المثال الأوّل يحصل التقابل بين الفعل يخبو والفاعل توهّج وفي المثال الثاني يحصل التقابل بين الفعل تهوي والفاعل النهود.

* بين الفعلين والفاعل واحد : مثال

هـاهـنـا فـي كـلّ آن تمّحـي
صور الدّنيا وتبدو من جديد (6)

* بين الفعل والفاعلُ من ناحية والمفعول به من ناحية أخرى : أمثلة :

وتجلببُ الزّهر الجميل
بظلمة اللّيل المريع (7)

وعجيب أن يفوح النّاس في
كهف اللّيالي بحزنها المشبوب (8)

وتشيدين في خرائب روحي
ماتلاشى في عهدي المجدود (9)

* بين المفعول به 1 والمفعول به 2 مثال :

فوجدت أعراس الوجود مآتمها
ووجدت فردوس الزّمان جحيما (10)

* بين المبتدإ والخبر : مثال من قصيدة «طريق الهاوية»

والحياة التي تخرّ لها الأحلام
موت مثقّل بالقيود (11)

مثال آخر من نفس القصيدة :

والرّبيع الجميل في هاته الدّنيا
خريف يذوي رفيف الورود (12)

* بين جملة الشرط وجملة جواب الشّرط :

مثال :

مهما تضاحكت الحياة
فإنّني أبدا كئيب (13)

مثال آخر :

ومن لم يرعه قطوب الدّياجير
لم يغتبط بالصّباح الجديد (14)

مثال آخر :

ومن لا يحبّ صعود الجبال
يعش أبد الدّهر بين الحفر (15)

* بين النّعت والمنعوت : مثال من قصيدة «إلى قلبي التّائه» :

أنت أنشودة فجر
رتّلتها الظّلمات (16)

على أنّ مثل هذه المقابلة قد تحدث لا بين الوظائف النّحويّة المختلفة وإنّما تحدث بين الوظائف النّحويّة نفسها فتكون المقابلة على سبيل المثال :

* بين المبتدإ والمبتدإ : مثال :

وسواء على النّجوم - إذا
لاحت - سكون الدّجى وقصف الرّعود (17)

* بين الحال والحال : مثال :

مالي يضيق بي الوجود
وكلّ ماحولي رحيب (18)

مثال آخر :

مالي وجمت وكلّ مافي
الغاب مغترد طروب (19)

* بين البدل والبدل : كقوله :

ويراك في صور الطّبيعة
حلوها وذميمها (20)

أو قوله :

في كلّ أصوات الوجود
طروبها وكئيبها ... (21)

ب - المقابلة بين الجملتين المتتاليتين

وتكون هذه المقابلة في البيت الواحد أو البيتين المتعاقبين :

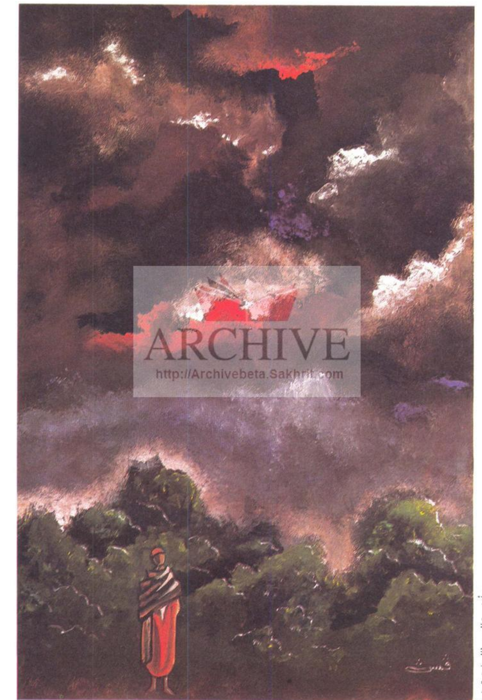
أمثلة :

إنّ خمر الحياة ورديّة اللّون
ولكنّها سمام القلوب (22)

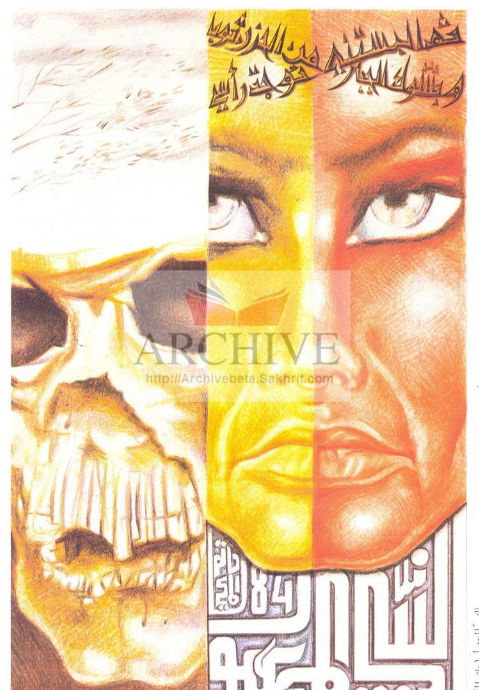
كان في قلبي فجر ونجوم
فإذا الكلّ ظلام وسديم (23)

فهو في مذهب الحياة نبيّ
وهو في شعبه مصاب بمسّ (24)

آه لقد غنّى الصّباح
فدمدم اللّيل العتيد (25)



أنشودة الرعد (الصادق قمش)



النبيّ المجهول (حاتم المكي)

فـنشـرب مـن كـلّ نبع شـرابـا
ومـنـه الرّفيـع ومـنـه الزّهيـد (26)

على أنّ المقابلة بين الجملتين قد تتّسع دائرتها على مدى أربعة أبيات أو أكثر : مثال :

إنّ الوجود الرّحب
والغابات والأفق الخضيب
لم تخب أشواق
الحياة بها فغادرها القطوب
أمّا أنا ففقدتها
واللّيل مربدّ رهيب
والرّيح تعصف بالورود
فعشت سخرية الخطوب (27)

وقد تمتدّ المقابلة بين الجملتين على مدى مايزيد على أربعة أبيات : مثال أوّل :

....

ولكن ماذا وراء النّهود ؟
ماالذي خلف سحرها الحالم السّكران
في ذلك القرار البعيد ؟
أنفوس جميلة كطيور الغاب
تشدو بساحر التّغريد
طاهرات كأنّها أرج الأزهار
في مولد الرّبيع الجديد
وقلوب مضيئة كنجوم اللّيل
ضوّاعة كغضّ الورود ؟
أم ظلام كأنّه قطع اللّيل
وهول يشيب قلب الوليد
وخضمّ يموج بالإثم والنّكر
والشرّ والظّلام المديد ؟ (28)

مثال ثان :

قد كنت في زمن الطفولة السّاذجة والطّهور
أحيا كما تحيا البلابل والجداول والزهور
لانحفل، بالدّنيا تدور بأهلها أو لا تدور
واليوم أحيا مرهق الأعصاب، مشبوب الشّعور
متأجّج الإحساس أحفل بالعظيم وبالحقير
تمشي على قلبي الحياة ويزحف الكون الكبير (29)

ج - تواتر المقابلة

*** التّواتر في مستوى البيتين : مثال أوّل :**

آه ! لقد غنّى الصّباح فدمدم اللّيل العتيد
وتألّق النّجم الوضيء فأعتم الغيم الركود (30)

مثال ثان :

أنت تحيين في فؤادي ماقد
مات في أمسي السّعيد الفقيد
وتشيدين في خرائب روحي
ماتلاشى في عهدي المجدود (31)

*** تواتر المقابلة في جملة من الأبيات داخل القسم الواحد من أقسام القصيدة :**

مثال أوّل :

والحياة التي تخرّ لها الأحلام
موت مثقّل بالقيود
والشباب الحبيب شيخوخة تسعى
إلى الموت في طريق كؤود
والرّبيع الجميل في هاته الدّنيا
خريف يذوي رفيف الورود
والورود العذاب في ضفّة الجدول
شوك مصفّح بالحديد (32)

مثال ثان :

يصغي لنغمتك الجميلة في خرير السّاقية

....

في كلّ أصوات الوجود طروبها وكئيبها
ورخيمها وعنيفها وبغيضها وحبيبها

ويراك في صور الطّبيعة : حلوها وذميمها
وحزينها وبهيجها وحقيرها وعظيمها إلخ ... (33)

* تواتر المقابلة على مدى عدّة أبيات في أكثر من قسم من أقسام القصيدة :

مثال أوّل : جاء في القسم الثالث من قصيدة «نشيد الأسى» قوله :

يامهجة الغاب الجميل
ألم يصدّعك النّحيب ؟
ياوجنة الورد الأنيق
ألم تشوّهك النّدوب ؟
ياجدول الوادي الطّروب
ألم يرنّقك القطوب ؟
ياغيمة الأفق الخضيب
ألم تمزّقك الخطوب ؟
يا كوكب الشّفق الضّحوك
أما ألمّ بك الشّحوب ؟ (34)

وجاء في القسم الرّابع منها قوله :

ما للمياه نقيّة حولي
وينبوعي مشوب ؟
ماللصّباح يعود للدّنيا
وصبحي لايؤوب ؟
مالي يضيق بي الوجود
وكلّ ماحولي رحيب ؟
مالي وجمت وكلّ مافي
الغاب مغترب طروب ؟
مالي شقيت وكلّ مافي
الكون أخّاذ عجيب ؟ (35)

مثال ثان :

جاء في القسم الأوّل من قصيدة «حديث المقبرة» قوله :

أتفنى ابتسامات تلك الجفون ؟
ويخبو توهّج تلك الخدود ؟
وتذوي وريدات تلك الشفاه ؟
وتهوي إل التّرب تلك النهود ؟
وينهدّ ذاك القوام الرّشيق
وينحلّ صدر بديع وجيد
وتربدّ تلك الوجوه الصّباح
وفتنة ذاك الجمال الفريد
ويغبّر فرع كجنح الظّلام
أنيق الغدائر جعد مديد (36)

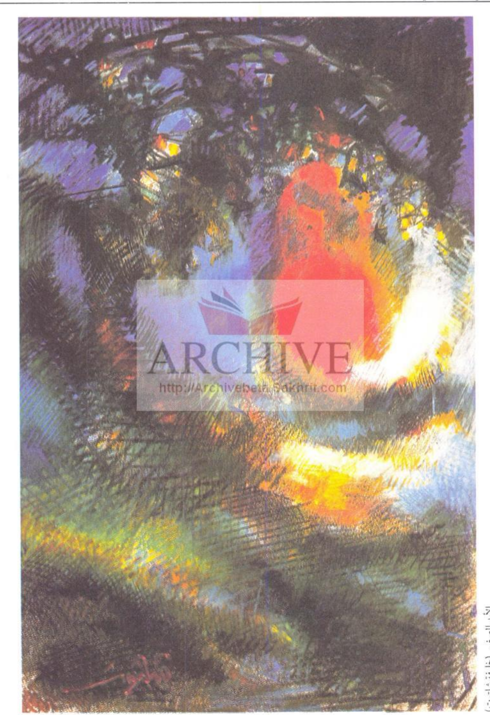
وجاء في القسم الخامس منها قوله :

فنشرب من كلّ نبع شرابا
ومنه الرّفيع ومنه الزّهيد
ومنه اللّذيذ ومنه الكريه
ومنه المُشيد ومنه المبيد
....
....
وتشهد أشكال هذي الوجوه
وفيها الشقيّ وفيها السّعيد
وفيها البديع وفيها الشنيع
وفيها الوديع وفيها العنيد
فيصبح منها الوليّ الحميم
ويصبح منها العدوّ الحقود (37)

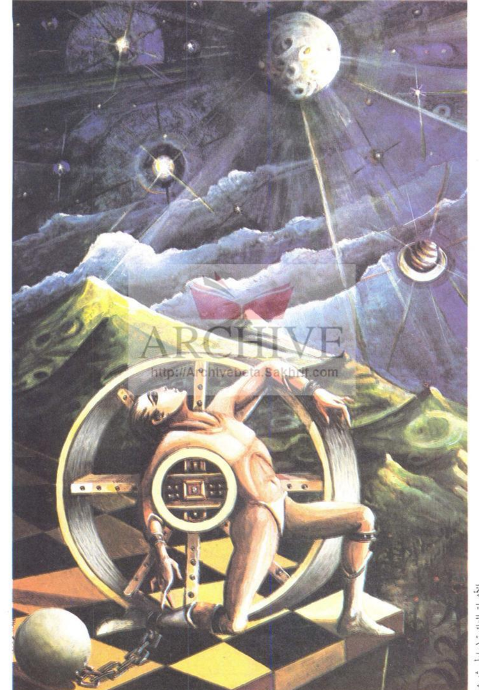
* قيام القصائد بأكملها على المقابلة : تأتي المقابلة في هذا المستوى على ضروب ثلاثة وتشمل كلّ قصائد الدّيوان تقريبا :

- مقابلة من قبيل :
  - قلت للشّعر (38)
  - طريق الهاوية (39)
  - أيتّها الحالمة بين العواصف (40)
  - قلب الشاعر (41)

- مقابلة منتظمة بين القسمين أوالأقسام التي تكوّن القصيدة مثل قصائد :



الأبد الصغير (خليفة شلتوت)



الأشواق التائهة (عادل مقديش)

. جدول الحبّ (42)
. الجمال المنشود (43)
. صلوات في هيكل الحبّ (44)
. الجنّة الضّائعة (45)

– مقابلة غير منتظمة وغير متوزانة وسبب عدم انتظامها وعدم توازنها أنّ أحد طرفي المقابلة يكون متواترا أكثر من الطّرف الآخر في القصيدة كأن تكون مثل هذه المقابلة قائمة بين عدد ضئيل من الأبيات وبين سائر أبيات القصيد مثل قصيدة «الصّباح الجديد» (46) أو كأن تكون المقابلة في بعض أبيات القصيدة فحسب مثل قصيدة «من أغاني الرّعاة» (47)

الحاصل من كلّ ماتقدّم أنّ المقابلة التّركيبية حاضرة بطريقة أو بأخرى في كلّ قصيدة من قصائد ديوان أغاني الحياة للشّابّي. وتكون هذه المقابلة على صعيد الوظائف النّحويّة الأساسيّة أو المتمّمة في الجملة ومابين الجملتين المتتاليتين في البيت الواحد أو البيتين أو في طائفة من الأبيات.

على أنّ هذه المقابلة كثيرا ما تتواتر على مدى بيتين أو عدّة أبيات. وقد يتكرّر ذلك أكثر من مرّة في القصيدة الواحدة وعلى هذا تكون المقابلة التّركيبيّة حاضرة في كلّ قصائد الدّيوان حضورا منتظما أو غير منتظم. ذلك هو النّظام التّركيبي الذي يحمل المقابلة في ديوان أغاني الحياة للشّابّي فماذا عن نظامها الدّلاليّ نفسه ؟

II - النّظام الدّلالي

1 - أنواع المقابلات

المقابلة في ديوان «أغاني الحياة» نوعان على الأقلّ من النّاحية الدّلاليّة هما المقابلة اللّغويّة والمقابلة السّياقيّة (48).

أ - المقابلة اللّغويّة

في مثل هذه الحالة يكون طرفا المقابلة في شعر الشّابّي من الأضداد في أصل وضعهما اللّغويّ من قبيل الحياة والموت في قوله :

والحياة التي تخرّ لها الأحلام
موت مثقّل بالقيود (49)

والشباب والشّيخوخة في قوله :

والشباب الحبيب شيخوخة تسعى
إلى الموت في طريق كؤود (50)

والرّبيع والخريف في قوله :

والرّبيع الجميل في هاته الدّنيا
خريف يُذوي رفيف الورود (51)

والورد والشوك في قوله :

والورود العذاب في ضفّة الجدول
شوك مصفّح بالحديد (52)

إنّ الشّابّي في مثل هذه المقابلات ملتزم بنظام المعجم العربيّ أكثر منه خالق لنظام دلاليّ خاصّ به.

ب - المقابلة السّياقيّة

لا يكون اللّفظان المتقابلان في المقابلات السّياقيّة من الأضداد التّي تتوفّر في معجم اللّغة وإنّما يتصرّف الشاعر على نحو مخصوص من خلال السّياق في جعلهما متقابلين موسّعا بذلك دلالة اللّفظين ليكون أحدهما نقيض الآخر.

مثال :

فزمان الغاب طفل
لاعب عذب جميل

وزمان النّاس شيخ
عابس الوجه ثقيل

تقوم المقابلة في هذين البيتين بين الأزواج التّالية :

غاب / ناس.
طفل / شيخ ..
لاعب عذب / عابس الوجه.
جميل / ثقيل.

لئن كان التّقابل بين «طفل» و«شيخ» تقابلا لغويّا قريب

المأخذ فإنّ التّقابل بين «غاب» و«ناس» ليس تقابلا لغويّا فهو لذلك بعيد المأخذ ولايمكن أن يفهم إلاّ بالاستنجاد بالمعاني الثواني أو الدّلالات الحافّة التي لكلّ لفظ من لفظي المقابلة : حتّى تسدّ الثّغرات والصّدعات الحاصلة في كيان المقابلة.

يجعل الخطاب المعتاد «الغاب» في مقابل «الصّحراء» مثلا وهو تقابل مفهوميّ. لكنّ الشّابّي يفجؤنا بجعل النّاس مقابلا له. فما الوجه في هذه المقابلة ؟

علينا أن نرتقي ههنا من صعيد الدّلالة التّصريحيّة إلى صعيد الدّلالة الحافّة. فمن دلالات «الغاب» الحافّة في هذا المقام الطّهارة والبراءة والقداسة إلخ ... ومن دلالات «النّاس» الحافّة في هذا المقام أيضا الفسوق والمكر والدّنس إلخ ... وبإقامة التقابل بين هذين النّوعين من الدّلالات الحافّة تستوي المقابلة دالّة على صعيد الدّلالة الحافّة.

نعم إنّ السّياق الشعريّ الذي وردت فيه كلتا اللّفظتين من شأنه أن يدلّنا إلى مثل هذه المعاني الثّواني. ولهذا أسمينا مثل هذه المقابلات بالمقابلات السّياقيّة.

على أنّ التّقابل بين سائر الألفاظ الواردة في كلتا الجملتين ليس تقابلا بيّنا واضحا بسيطا. فضديد «لاعب» في اللّغة هو «جادّ» لكنّ الشّابّي جعل مقابله هنا «عابس الوجه» وضديد «جميل» في اللّغة هو قبيح لكنّ الشّابّي أتى هنا بثقيل مقابلا له. وقد لا يكون مثل هذا التّقابل تقابلا مفيدا إذ يمكن للاّعب أن يكون عابس الوجه كما يمكن أن يكون الجميل ثقيلا. فدلّ ذلك على أنّ الشّابّي يتصرّف في معجم اللّغة تصرّفا سياقيّا حرّا من خلال طريقة بنائه لمقابلاته.

إنّ مقابلات من هذا القبيل لها في شعر الشّابّي وظائف ثلاث :

* الوظيفة الأولى : توسيع حقل اللّغة : وذلك بأن تكون العلاقات القائمة بين الألفاظ أكثر مرونة ممّا هي عليه في المعجم والمثال على ذلك انطلاقا من مثالنا السّابق أنّه لمّا كان ضديد «لاعب» هو «عابس الوجه» أمكن أن يكون مرادف «لاعب» هو «طلق المحيّا» وبناء عليه يكون مرادف عابس الوجه هو «جادّ». ولمّا كان ضديد «جميل» في سياق الشّابّي المذكور هو ثقيل أمكن أن يكون مرادف «جميل» «خفيف الظّلّ» مثلا. وبناء عليه يكون مرادف «ثقيل» هو «قبيح».

وهكذا يحدث الشّابّي ثورة دلاليّة داخل اللّغة إنطلاقا من بنية المقابلات بالذّات، بقطع النّظر عن الصّورة الشعريّة وغيرها ممّا هو أجدر بأن يحدث مثل هذه الثورة.

* الوظيفة الثانية : هي الوظيفة التّفسيريّة وذلك بأن يكون كلّ لفظ من لفظي المقابلة يفسّر الآخر ويوضّحه. فقول الشّابّي «فزمان الغاب طفل لاعب عذب جميل» يظلّ قولا متسربلا بالغموض النّسبيّ يذهب الفهم فيه كلّ مذهب حتّى يأتي قوله «وزمان النّاس شيخ عابس الوجه ثقيل» رافعا هذا «الغموض» محدّدا وجهة للفهم معيّنة. كما أنّ قوله «وزمان النّاس شيخ عابس الوجه ثقيل» قد فسّره بعْدُ عكسُه الذي ورد في البيت والمثل السّائر يقول : «وبضدّها تتميّز الأشياء».

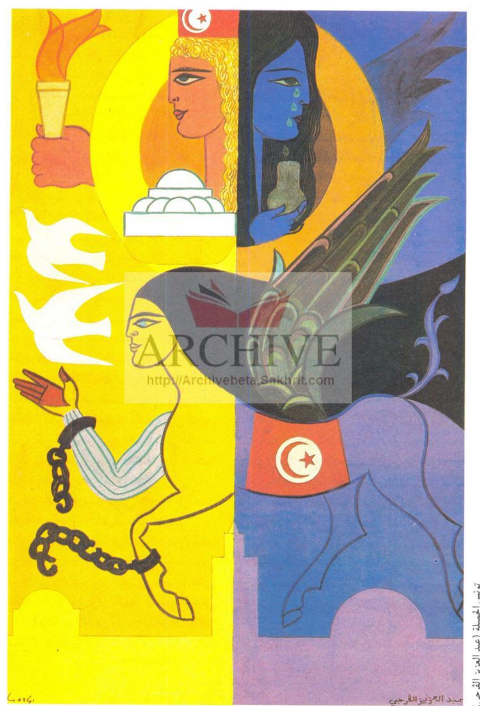
هكذا تكون المقابلة في شعر الشّابّي بمثابة المرآة التي ينظر فيها الكلام إلى نفسه فيكتشف حقيقة ذاته، ولنضرب على ذلك مثالا آخر قول الشّابّي :

[كنت] ... أحيا كما تحيا البلابل والجداول والزّهور

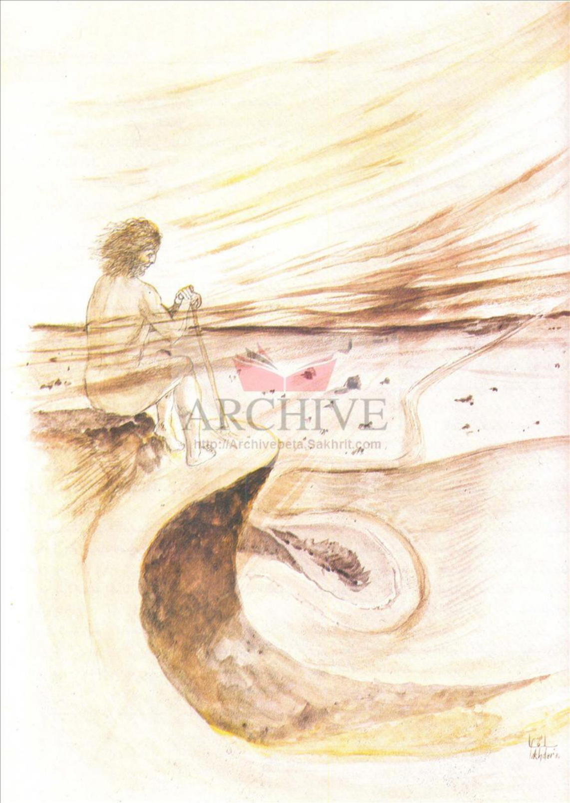
....

واليوم أحيا مرهق الأعصاب، مشبوب الشّعور.

إنّ المفهوم من «البلابل» هو عادة الغناء والحرّيّة. والمفهوم من الجداول الانطلاق والانسياب والمفهوم من الزّهور الجمال والصّفاء لكن لاشيء من هذه المفاهيم يجعل الجملة الموالية وهي : «أحيا مرهق الأعصاب مشبوب الشعور» جملة مناقضة للجملة الأولى وإذن فإنّ علينا أن نضيف في ضوء هذه الجملة الثانية معاني ثوانيّ ومفاهيم أخرى إلى الجملة الأولى من قبيل الانشراح والسّكينة والهدوء النّفسي والنّشاط الذّهني لكي يحصل لنا تقابل مع قوله مرهق الأعصاب مشبوب الشعور».



تونس الجميلة (عبد العزيز القرجي)



كما أنّ المفهوم من قوله «مرهق الأعصاب مشبوب الشعور» هو التوتّر العصبيّ والنّفسيّ، لكنّ النّظر إلى هذه الجملة في ضوء الجملة الأولى المقابلة يجعلنا نفهم كذلك الوجوم وفقدان الحريّة والعيش في عالم قبيح شنيع. هذا معنى قولي إنّ مقابلة الشّابّي هنا تكون بمثابة المرآة التي يكتشف فيها الكلام نفسه.

* الوظيفة الثالثة : وظيفة القراءة. وأعنى بذلك أنّ المقابلة السّياقيّة التي تكون على هذا النّحو تستدعي جهدا من القارئ خاصًا. ذلك أنّ التّشتّت الدّلالي الحاصل بين طرفي المقابلة (أي بين غاب وناس، وبين لاعب وعابس الوجه ؛ بين جميل وثقيل ؛ بين البلابل والجداول والزّهور من ناحية وبين مرهق الأعصاب ومشبوب الشعور من ناحية أخرى) يقتضي من المتلقّي قراءة تجمع هذا الشتات وتردّ بعضه إلى بعض حتّى تكون للكلام إفادته. ولاغرو أن وجدنا القراءة في لسان العرب من معانيها الجمع واللّمّ.

2 - حركة المقابلة الدّلاليّة

تنتظم المقابلات على اختلافها في ديوان «أغاني الحياة» حركتان دلاليّتان هما حركة التّكامل وحركة التّصادم.

أ - حركة التّكامل

وفيها تكون الأضداد مشكّلة وحدة متكاملة. ويحدث هذا التّكامل على صعيد الجملة وعلى صعيد القصيدة بأكملها :

* على صعيد الجملة : وفيها يكون التكامل بين الظلام والنّور مثال :

ولـولا ظـلام الحيـاة العبـوس
لما نسج الصّبح تلك البرود (53)

ومن لم يرعه قطوب الدّياجير
لم يغتبط بالصّباح الجديد

والشتاء والرّبيع. مثال :

ولـولا غيـوم الشتـاء الغضـاب
لما نضّد الرّوض تلك البرود (54)

والشقاء والسعادة. مثال :

ولـولا شقـاء الحيـاة الأليـم
لما أدرك النّاس معنى السّعود (55)

والموت والحياة. مثال :

إلى الموت يا ابن الحياة التّعيس
ففي الموت صوت الحياة الرّخيم (56)

والعدم والوجود. مثال :

هـهنا فـي قلبيّ الرّحب العميـق
يرقص الموت وأطياف الوجود (57)

* على صعيد القصيدة : قد يتواصل هذا التّكامل بين الأضداد على مدى القصيدة بأكملها تقريبا وقد وجدنا هذا التّكامل يشمل عوالم ثلاثة في شعر الشّابّي بعضها بسبب من بعض :

1 - العالم الأكبر

أي الكون أو الطّبيعة. مثال من قصيدة قلب الأمّ (58).

... في كلّ أصوات الوجود طروبها وكئيبها
ورخيمها وعنيفها وبغيضها وحبيبها
ويراك في صور الطّبيعة حلوها وذميمها
وحزينها وبهيجها وحقيرها وعظيمها
في رقّة الفجر الوديع وفي اللّيالي الحالمهْ
في فتنة الشّفق البديع وفي النّجوم الباسمهْ إلخ.

2 - العالم الأصغر أو الأبد الصّغير بعبارة الشّابّي أي القلب

وأوضح مثال على ذلك قصيدة «قلب الشاعر» (59) جاء فيها قوله :

هاهنا الفجر الذي ينتهي
ههنا اللّيل الذي ليس يبيد

....

....

هاهنا في كلّ آن تمّحي
صور الدّنيا وتبدو من جديد

3 - عالم القصيدة أو الشعر وأوضح مثال على ذلك قصيدة «قلتُ للشّعر» (60) منها قوله مخاطبا الشعر :

فيك ما في الوجود من حلك داج
ومافيه من ضياء بعيد
فيك ما في الوجود من نغم
حلو ومافيه من ضجيج شديد
فيك ما في الوجود من جبل
وعر ومافيه من حضيض وهيد إلخ ...

إنّ للمقابلة عند الحديث عن هذه العوالم الثلاثة (العالم الأكبر والعالم الأصغر والعالم الشعري) إيقاعا دلاليّا ناتجا عن تجاور الأضداد في كنف واحد. إنّ هذا الإيقاع اللّغوي صورة من الإيقاع الكوني الشامل القائم على الجمع بين الأضداد يستمدّ إستمراره منها : اللّيل والنّهار؛ الظّلام والضّياء ؛ الشرّ والخير ؛ الشقاء والسّعادة ؛ الأرض والسّماء ؛ العدم والوجود إلخ ...

إنّ التقابل الدّلالي ههنا شكل دالّ يعكس شكل الكون بل ويجسّده في القصيدة فهو إذن رمز يجسّد التّقابل اللّغوي الذي يحدث على صعيده تقابلا أعلى هو التّقابل الذي يحكم توازن الكون.

ب - حركة التّصادم. وتحدث أيضا على صعيد الجملة وعلى صعيد القصيدة بأكملها. وتكون حركة هذا التّصادم من الايجاب نحوالسّلب مرّة ومن السّلب نحو الايجاب مرّة أخرى.

* من الايجاب إلى السّلب : من الحلم إلى الواقع ؛ من الوجود إلى العدم ؛ من السّعادة إلى الشقاء ؛ من السّماء إلى الأرض ؛ من النّور إلى الظّلمة. فهي إذن حركة سقوط.

* على صعيد الجملة : أمثلة :

وتَجَلْبَبَ الزّهر الجميل
بظُلمة اللّيل المريع
أنت أنشودة فجر
رتّلتها الظّلمات
كان في قلبي فجر ونجوم
فإذا الكلّ ظلام وسديم
آه لقد غنّى الصّباح
فدمدم اللّيل العتيد إلخ ...

* على صعيد القصيدة : ما أكثر القصائد التي تجسّد في ديوان أغاني الحياة للشّابي حركة السّقوط هذه، السّقوط من :

- الجنّة إلى الجحيم : قصيدة «الجنّة الضّائعة» مثلا (61).
- من الحلم إلى الواقع : قصيدة قيود الأحلام مثلا (62).
- من عالم النّور إلى عام الظلمة : قصيدة الأشواق التّائهة (63).
- من الفجر السّعيد إلى اللّيل العتيد : قصيدة رثاء فجري مثلا (64).
- من الحياة إلى الموت : قصيدة : في ظلّ وادي الموت مثلا (65).

* من السّلب إلى الإيحاب : حركة النّهوض والعبور من المدنّس إلى المقدّس ومن الجسد إلى الرّوح ومن الشقاء إلى السّعادة ومن الظلمة إلى النور إلخ ...

* على صعيد الجملة : أمثلة :



أيتها الخالدة بين العواصف (صفية فرحات)

ـت تحيين في فؤادي ماقد
مات في أمسي السّعيد الفقيد (65 مكرّر)
إنّ ذا عصر ظلمة غير أنّي
من وراء الظّلام شمت صباحه (66)
الفجر يولد باسما متهلّلا
في الكون بين دجنّة وضباب (67)
سوف يأتي ربيع
إن تقضّى ربيع (68)
قبلا علّمت فؤادي الأغاني
وأنارت له ظلام السّنين (69)

* على صعيد القصيدة : في ديوان أغاني الحياة قصائد كثيرة تكون حركة المقابلة فيها متّجهة :

- من الجسديّ إلى الرّوحي مثل قصيدة الجمال المنشود (70).

وقصيدة أيّتها الحالمة بين العواصف (71).

- من عالم البشر إلى عالم الطّبيعة مثل قصيدة «من أغاني الرّعاة» (71 مكرّر).

- من المدنّس إلى المقدّس مثل قصيدة النّبيّ المجهول (72).

- من الشّقاء الرّوحيّ إلى النّشوة الصّوفية مثل قصيدة الصّباح الجديد (73).

- من الموت إلى الحياة مثل قصيدة «إرادة الحياة» (74).

- من العبوديّة إلى الحريّة مثل قصيدة «تونس الجميلة» (75).

- من الضّعف إلى القوّة مثل قصيدة : نشيد الجبّار (76).

إنّ معظم قصائد ديوان الشّابّي تتراوح بين هاتين الحركتين : حركة السّقوط والإحباط من ناحية وحركة الارتفاع والانعتاق من ناحية أخرى فتكون ذات الشّابّي في خضمّ هذا التّقابل الشامل الذي يتجسّد في كلامه انطلاقا من تركيب الجملة في وظائفه النّحويّة البسيطة وصولا إلى تركيب القصيدة برمّتها، ذاتا ممزّقة معلّقة بين الأرض والسّماء وفي هذا التّمزّق بين الأرض والسّماء يكمن المعنى الذي قصد إليه هولدرلين بقوله «إنّما يقيم الإنسان في الأرض على نحو شعريّ» يقول بول ريكور معلّقا على جملة هولدرلين هذه : «إنّ الشّعر يجذّر في طاقة الكلام قيام الإنسان معلّقا بين السّماء والأرض إنّه تحت السّماء لكنّه فوق الأرض» (77) إنّ وجه الشّعريّة في إقامة الانسان على الأرض يكمن حسب بول ريكور شارحا قولة هو لدرلين المذكورة في هذا التوتّر القائم بين انشغال الإنسان بالسّماء أي ببعده الإلهي وبين انغراس كيانه في الأرض.

لقد عبّر الشّابّي عن بقائه ممزّقا بين الأرض والسّماء بقوله :

شُرّدت عن وطني السّماويّ الذي
ماكان يوما واجما مغموما
شرّدت عن وطني الجميل
أنا الشقيّ فعشت مشطور الفؤاد يتيما (78)

وقد جاءت المقابلة في بعديها التّركيبي والدّلالي على صعيد الجملة والقصيدة والدّيوان بأكمله تجسّد هذا الانشطار.

القسم الثاني

وجهة نظر حركيّة : ديناميكيّة المقابلة في شعر الشّابّي : قصيدة «الجمال المنشود» مثالا.

لا شكّ في أنّ المقابلة في شعر الشّابّي - شأن أيّ شعر أو كلام آخر - تتجاوز حدود الوظائف النّحويّة والمعجم كما جاء في القسم الأوّل من هذه الدّراسة. كما أنّ عمل المقابلات في القصيدة الشابيّة : حين تزداد اقترابا منها وغوصا في عالمها اللّغويّ المتشعّب أعقد من أن تكون قائمة على حركتين اثنتين كما بيّنت وهما حركة التّكامل وحركة التّصادم بين المدلولات داخل القصيدة الواحدة. ذلك أنّ التّقابل أو التعارض داخل قصيدة الشّابّي قد يقع لابين المدلولات فحسب وإنّما أيضا بين المدلول الفكريّ والدّالّ الفنّي الذي يحمله وإذا بهذا الضرب

الثاني من التّقابل ينقل مسألة «تمزّق» الشّابّي من المستوى الوجودي الذي أبنّا عنه في القسم الأوّل إلى المستوى الإبداعي في شعره.

قلت إنّ المقابلات تتجاوز حدود الوظائف النّحويّة والمعجم. ذلك أنّ المقابلات يمكن أن تتجلّى لك في الكلام عامّة والإبداعيّ منه بوجه ثاني في المستوى الصّرفي (إفراد / جمع ، تعريف / تنكير، فعل / إسم، فعل / صفة إلخ ...) وفي المستوى التّركيبي بمعناه العام (جمل فعلية / جمل اسميّة، جمل قصيرة / جميل طويلة، إنشاء / خبر، حال / نعت إلخ ...) وفي المستوى التّخييلي (مجاز مرسل / استعارة، إستعارة / تشبيه إلخ ...) وفي المستوى الإيقاعي (إيقاع سريع / إيقاع بطيء، إيقاع متجدّد / إيقاع رقيب، إيقاع منتظم / إيقاع أقلّ منه انتظاما إلخ ...) وقد تكون أنواع المقابلات أوسع من هذا.

لقد لاحظت في القسم الأوّل من هذا العمل وقد كان توجّهنا فيه سكونيّا عامّا أنّ المقابلة خصيصة أسلوبيّة قارّة في شعر الشّابّي. لكنّ عملها في القصيدة الشّابيّة يلطف لطافة ويدقّ دقة. فلننظر إذا في كيفيّة عمل هذه المقابلات - وقد وسّعنا مجالها كما رأيت - في مستوى القصيدة الواحدة وقد انتخبنا من الدّيوان قصيدة «الجمال المنشود».

نصّ القصيدة :

الجمال المنشود

ياعذارى الجمال، والحبّ، والأحلام،
بل يابهاء هذا الوجود !
قد رأينا الشعور منسدلات
كلّلت حسنها صباح الورود
ورأينا الجفون تبسم .... أو تحلم
بالنور، بالهوى، بالنشيد ...
ورأينا الخدود، ضرّجها السّحر
فآها من سحر تلك الخدود !
ورأينا الشفاه تبسم عن دنيا
من الورد، غضّة، أملود
ورأينا النهود تهتزّ، كالأزهار
في نشوة الشباب السعيد
فتنة، توقظ الغرام وتذكيه
ولكن ماذا وراء النهود ؟
ماالذي خلف سحرها الحالم، السكران
في ذلك القرار البعيد ...
أنفوس جميلة، كطيور الغاب
تشدو بساحر التغريد
طاهرات، كأنّها أرج الأزهار
في مولد الربيع الجديد ؟
وقلوب مضيئة، كنجوم الليل
ضراعة، كغض الورود ؟
أم ظلام، كأنّه قطع الليل
وهول يشيب قلب الوليد
وخصم، يموج بالإثم والنّكر،
والشرّ، والضّلال المديد ؟
لست أدري، فربّ زهر شذي
قاتل رغم حسنه المشهود
صانكنّ الإلاه من ظلمة الروح
ومن ضلّة الضمير المريد
إنّ ليل النفوس ليل مريع
سرمديّ الأسى، شنيع الخلود
يرزح القلب فيه بالألم المرّ،
ويشقى بعيشه المنكود
وربيع الشباب يذبله الدهر،
ويمضي بحسنه المعبود
غير باق في الكون إلاّ جمال
الرّوح غضّا على الزمان الأبيد

22 صفر 1349 / 19 جويلية 1930

تنقسم القصيدة إجمالا إلى قسمين إثنين متقابلين :
- القسم الأول : من البيت الأوّل إلى البيت السابع
- القسم الثاني : من عجز البيت السّابع إلى آخر القصيدة.

وهذان القسمان يقومان لا على ترديد العلامة للعلامة والمدلول للمدلول والصّوت للصّوت على نحو ما يرى كوهين في تحديده لوظيفة الشعريّة وإنّما يقومان على نفي العلامة للعلامة وإقصاء المدلول للمدلول واختلاف الصّوت عن الصّوت أحيانا مما يعني أن نظرية كوهين في التّرديد نظريّة لا تصمد أمام الاختبار التطبيقي.

1 - معجم

يتكوّن معجم القسم الأوّل من ألفاظ حسيّة ماديّة أساسا هي :
- الشّعور
- الجفون
- الخدود
- الشفاه
- النّهود

وهي مرتّبة كما ترى ترتيبا تنازليّا روعي فيه التدرّج من الأعلى (الشعور) إلى الأسفل (النّهود) مرورا بالجفون فالخدود فالشّفاه وهو ترتيب تنازليّ يوحي في حدّ ذاته بحركة المادّة في نزوعها إلى أفقها السّفلي حسب فلاسفة الأخلاق في القديم. وقد توّج هذا المعجم بخبر يخبر عنه هو «فتنة» بكلّ ماللفظ فتنة من دلالات متنوّعة مختلفة ترتبط كلّها بالحسّي والدّنيويّ المضلّ الفاتن.

في حين قام معجم القسم الثاني على ألفاظ روحيّة أساسا هي :
- النّفس (مرّتين)
- القلب (ثلاث مرّات)
- الإله
- الرّوح (مرّتين)
- الضّمير إلخ ...

وقد جاءت أداة الاستدراك «لكن» تفصل بين القسمين طاوية المعجم الحسّي فاتحة معجما جديدا مناقضا له تماما هو المعجم الرّوحيّ فمعجم القصيدة قائم إذن على التحوّل من عالم الكون والفناء إلى عالم الرّوح والخلود.

2 - الصّيغ الصّرفية في القصيدة

ألفاظ القسم الأوّل جاءت كلّها جموعًا : شعور - جفون - خدود إلخ في حين غلب على القسم الثاني الافراد خصوصا في آخر القصيدة (الرّوح - القلب - الإله ...). فهذه الصّيغة الصّرفية تجسّد شكليّا تحوّل القصيدة من عالم الكثرة في القسم الأوّل وهو عالم الأجسام والأعراض إلى عالم الوحدة في القسم الثاني وهو عالم الوحدة، عالم الرّوح.

يدعم هذا التحوّل الطارىء على ضمير المتكلّم في القصيدة فمن ضمير المتكلّم الجمع في القسم الأوّل (رأينا × 5) إلى ضمير المتكلّم المفرد (لست أدري) أيّ أنّ هناك نزوعا دائما وعلى جميع المستويات إلى الخروج من الكثرة إلى الوحدة.

نلاحظ كذلك في شأن الصّيغ الصّرفيّة قيام القسم الأوّل على وصف المعجم الحسيّ بوساطة الأفعال، والأفعال مقيّدة بالزّمان : الجفون تبسم أو تحلم + الخدود ضرجها السّحر + الشفاه تبسم + النهود تهوي وقيام القسم الثاني على وصف المعجم الرّوحي بواسطة الصّفات المشبّهة والصّفة المشبّهة غير مقيّدة بالزمان ولاتفيده مثال :

نفوس جميلة طاهرة - غضّ ...) فالقصيدة من هذه الناحية انتقلت من التحوّل إلى الثبات من جهة المعجم أوّلا ومن جهة الصّيغة الصّرفيّة التّي تشكّل بها هذا المعجم ثانيا على أنّ الأمر يتجاوز المعجم وصيغته الصّرفية إلى التّركيب.

3 - تراكيب القصيدة

إنّ التعارض بين قسمي القصيدة قد شمل التركيب أيضا إذ قام القسم الأوّل منها على الجمل الفعليّة أساسا (رأينا × 5) في حين قام القسم الثاني على الجمل الاسميّة (مبتدأ / خبر). كما غلبت على القسم الأوّل من النّاحية التّركيبيّة وظيفة الحال.

- قد رأينا الشعور منسدلات
- رأينا الجفون تبسم أو تحلم
- رأينا الخدود ضرّجها السّحر
- رأينا النهود تهتزّ

في حين طغت على القسم الثّاني وظيفة النّعت أساسًا :

- أنفوس جميلة
- طاهرات
- قلوب مضيئة ، ضوّاعة، كنجوم اللّيل + كفضّ الورود
- ظلام كأنّه قطع اللّيل + هول يشيب قلب الوليد
- خضّم يموج بالاثم والنّكر والشرّ والضّلال المديد إلخ ...

إنّ الجمل الفعليّة في القسم الأوّل تتضافر مع وظيفة الحال لتفيدا معا معنى التحوّل والارتباط بالزمان والتقيّد به فالحال من حال يحول أي مضى وانقضى يقول ابن مالك في الألفيّة :

وكونه منتقلا مشتقا
يغلب لكن ليس مستحقا

أمّا الجمل الاسميّة في القسم الثاني فتتضافر مع وظيفة النّعت لتفيد معنى الثبات والدّوام وعدم التقيّد بالزّمان فالنّعت قائم عادة ماقام منعوته.

وعلى هذا نقول إنّ طبيعة التّراكيب الغالبة في كلّ قسم من قسمي القصيدة جاءت متناغامة مع طبيعة المعجم والصّيغ الصّرفيّة الطّاغية في كل قسم منهما بقي أن نلاحظ أنّ التعارض بين القسمين امتدّ أمره إلى الصّورة الشعريّة أي المستوى التخييلي من مجازات وتشبيهات فقد اعتمد كلّ من القسمين طريقته الخاصّة في التصوير الفنّي وآية ذلك أنّ الركن البلاغي الذي تحكّم في القسم الأوّل إنّما هو الاستعارة أساسا في حين تحكّم التّشبيه في القسم الثاني تحكّما لافتا للانتباه. وهكذا تكون جمالية القصيدة محلّ الدّرس قائمة على ظهور نسقين أسلوبيّين متقابلين تقابلا تامّا معجما وصيغا صرفيّة وتراكيب وصورة شعريّة. فكيف يمكن توظيف هذه الجماليّة ؟ وماهي الدّلالات الممكن استخلاصها منها ؟

يمكن لنا أن نوظّف المقابلات الواردة في القصيدة المشكّلة لجماليّتها على النّحو الذي أبرزنا ضروبا من التّوظيف مختلفة :

1 - التوظيف الأوّل

نقول في شأنه : لقد جاء مضمون القصيدة في القسم الثاني يمجّد الجمال الرّوحي في خلوده وثباته ودوامه في مقابل جمال الجسد الفاني المعبّر عنه في القسم الأوّل من القصيدة فجاءت بنية الكلام تبعا لذلك تفيد أسلوبيًا الثّبات والدّوام والانعتاق من الزّمنيّة في القسم الثاني والزّوال والتّحوّل والتقيّد بالزّمنيّة في القسم الأوّل. فالمقابلات الأسلوبيّة التي رأينا جاء معظمها يجسّم المضمون ويجلوه على الصّعيد الفنّي فكانت تجربة الشاعر الكلاميّة من جنسي تجربته الفكريّة إذ طابق الدّال الفنّي (نظام المعجم والصّيغ الصّرفيّة والتّراكيب) مدلوله الاديولوجيّ وسايره في مختلف مراحل النّصّ : دال دلالته الحافّة التّحوّل والانتقال (جمل فعليّة، أفعال، أحوال، جموع ...) جاء يحمل مدلولا هو الجمال الجسدي المهدّد بالفناء. هذا في القسم الأوّل من القصيدة.

أمّا في قسمها الثاني فقد وجدنا دالاّ دلالته الحافّة الثبات والدّوام (جمل إسميّة، صفات مشبّهة، إفراد، جمل خبريّة حكميّة ...) جاء يحمل مدلولا هو خلود الرّوح. هذا التّطابق بين دلالة الدّال و«دلالة» المدلول هو الذي يصنع طاقة القصيدة البيانيّة إذ تكون الدّلالة مستفادة من الدّال والمدلول معا، لامن المدلول وحده ويكون الدّالّ عاملا في إتّجاه المدلول ويعاضده. لكنّ الأمر ليس بهذه السّهولة وبهذه البساطة والوضوح دائما. ذلك أنّ القصيدة تقدّم لنا ضربا آخر من التّقابل والتّعارض

يكونان بين الدّال والمدلول هذه المرّة على نحو مابيّنه الضرب الثاني والثالث من توظيف المقابلات في القصيدة.

2 - التوظيف الثاني

إنّ قيام الجماليّة في النصّ على النّحو الذي أبنّا يطرح مشكلة إبداعيّة قد لاتكون خاصّة بالشابّي في تاريخ الأدب الحديث فيها مفارقة واضحة وتعارض صارخ بين الرؤية الفكرية من ناحية والطريقة الابداعيّة التي تصاغ فيها تلك الرؤية من ناحية أخرى. وتتجلّى هذه المفارقة في كون خصائص جماليّة الكلام في القسم الثاني من القصيدة وقد جعل لتمجيد جمال الرّوح على الطريقة الرّومنطيقيّة كانت خصائص تقليديّة «كلاسيكيّة» ويظهر ذلك من خلال غلبة ركن التشبيه في عمليّة التصوير غلبة مطلقة. فالتشبيه كما تنبّئنا كتب النّقد الأدبي قديمها وحديثها معتمد في الأدب القديم أساسا.

قال المبرّد : «والتشبيه جار كثيرا في كلام العرب حتّى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد». كما يظهر نزوع الكلام منزعا تقليديّا في القسم الثاني من خلال ظهور نتف من نصوص قديمة كقوله :

«كأنّه قطع اللّيل» وهو جزء من بيت لابن الرّومي في وصف ثورة الزّنج «دخلوها كأنّهم قطع اللّيل». وعلى هذا يمكننا أن نقول : إنّه في اللّحظة التي يتحوّل فيها الكلام في القصيدة إلي كلام على مفهوم للجمال رومنطيقي قائم على تمجيد جانب الرّوح وهو المفهوم الذي طالما مجّده الشّابّي ودعا إليه مستلهما في ذلك أطروحات الرّومنطيقيّين الغربيّين في العصور الحديثة غائبا على شعراء العربيّة في القديم إهمالهم إيّاه واحتفاءهم بجمال الجسد فحسب وذلك في كتاب «الخيال الشعري عند العرب». في هذه اللّحظة بالذّات وليس قبلها تصبح جماليّة الكلام في قصيدته ذات خصائص تقليديّة عربيّة قديمة.

وفي المقابل فإنّه في القسم الأوّل الخاصّ بوصف جسد المرأة وصفا حسّيا وهو مابرع شعراء العربية قديما فيه وقصروا قولهم عليه فيما يرى الشّابّي، كانت جماليّة الكلام ذات خصائص رومنطيقيّة ويبدو ذلك من خلال تكثيف الاستعارة تكثيفا لافتا، ذلك أنّ الاستعارة فيما يرى سعد مصلوح وكوهين وتودورف وفلاّك وفاريّن من خصائص الابداع الرّومنطيقي التي تميّزه بقوّة تواترها فيه عن الابداع التقليدي القديم. فنكون هنا أيضا إزاء مفارقة أخرى تدعم المفارقة الأولى التي رأيناها وتعمّقها ومدار المفارقة هنا على التعارض الصّارخ بين بنية الكلام التّخييليّة ذات التوجّه الرّومنطيقي الذي يؤثر استخدام الاستعارة أساسا وبين مضمون هذا الكلام وهو وصف جسد المرأة الذي يعلمنا الشّابّي في مظان أخرى من تواليفه بأنّه موضوع شعريّ عربيّ قديم ثار عليه واستهجنه واستقبحه.

وإذن فإنّ الشّابّي في اللّحظة التي يكون فيها رومنطيقيّا من جهة المضمون (الاحتفاء بالرّوح على حساب الجسد)، يكون كلاسيكيّا تقليديّا اتّباعيّا على صعيد الشّكل والصّياغة الفنّية وفي اللّحظة التي يتناول فيها بالحديث مضمونا تقليديّا أو بالأحرى يراه هو تقليديّا ممجوجا يثور عليه (وهو مضمون الجسد)، يكون رومنطيقيّا على صعيد الصّياغة الفنّية.

إنّ تدبّر الجانب الجماليّ وتتبّع مساره في النصّ من شأنهما أن يكشفا لنا عن إمكانيّة التّعارض بين الدّال الفنّي والمدلول الذي جاء يحمله ذلك الدّال. هذا وجه آخر من وجوه توظيف جماليّة النصّ دلاليّا.

3 - التوظيف الثالث

على أنّه بالإمكان أن نوظّف جماليّة الكلام في قصيدة الشّابّي توظيفا دلاليّا ثالثا وذلك على النّحو التالي :

إنّ درجة الشعريّة التي يكون منشؤها عادة تناسق التّراكيب والإيقاع والمعجم والإيغال في التصوير والتّخييل، كانت في القسم الأوّل من القصيدة أعلى بكثير منها في القسم الثاني فقد جاء ت تراكيب القسم الأوّل قائمة على

الترديد، ترديد الجملة الفعلية ترديدا منتظما :

قد رأينا الشعور
ورأينا الجفون
ورأينا الخدود
ورأينا الشفاه
ورأينا النّهود

في حين أنّ نسق التّرديد في القسم الثاني قد رأيناه يكسر أكثر من مرّة وذلك لتنقّل الشاعر بين أنواع من التّركيب مختلفة بل ومتعارضة أحيانا كخروجه من الجملة الاسميّة إلي الجملة الفعليّة ومن الانشاء إلى الخبر إلي غير ذلك. وهو ما لم يترك للإيقاع فرصة الظّهور بجلاء في نسق واحد مطّرد وذلك على عكس القسم الأوّل حيث تولّد عن تجانس المركبات النّحويّة العائدة نسق إيقاعيّ منظّم من خلال عودة الصّورة النّحويّة نفسها والصّيغة الصّرفيّة نفسها فهو إيقاع منتظم كمّا أي من حيث عدد المقاطع، ونوعا أي من حيث نوع المقاطع :

قد رأينا الشعور
ورأينا الجفون
ورأينا الخدود
ورأينا الشفاه
ورأينا النهود

ويدعم قوّة هذا الإيقاع عودته بعد فترات متقايسة في الموضع نفسه من البيت.

أمّا على صعيد الصّورة الشعريّة فقد حكم القسم الأوّل الاستعارة أساسا في حين حكم القسم الثاني التشبيه أساسا. والاستعارة أرقى تصويرا من التّشبيه وأعلى درجة في سلّم الجماليّة. وقد وجدنا د. بكري شيخ أمين في كتابه «البلاغة العربيّة في ثوبها الجديد - علم البيان» يشبّه استخدام التّشبيه في الشّعر بركوب المصعد واستخدام الاستعارة بركوب الصّاروخ، فنقول مستخدمين عبارات الشيخ أمين هذه إنّ الشّابّي قد هبط بنا من صاروخ الاستعارة الذي حلّق بالجسد عاليا في القسم الأوّل، إلى مصعد التّشبيه الذي حمل على متنه موضوع الرّوح في القسم الثاني.

إنّ خصائص الكلام عند الحديث عن الجسد تكون من جهة التّركيب والإيقاع والصّورة الفنّية أعلى درجة في سلّم الجماليّة منها عند الحديث عن الرّوح ولمّا كانت جماليّة الكلام في ارتباط وثيق بذات مبدعها أمكن لنا أن نقول إنّ الشّابّي في هذه القصيدة - وهي مفارقة عجيبة أكثر احتفاء بالجسد منه بالرّوح. وهو ما لم يقله الشاعر تصريحا وعلى صعيد المضمون بل أراد أن يقول عكس ذلك فتكون الجماليّة في النصّ «وعي الكلام الباطن» على حدّ عبارة ماشّونيك نستخدمها مخصوصا في تحليلنا هذا. فيكون جمال الكلام في قصيدة الشّابّي هذه قد كشف لنا أنّ «الجمال المنشود» هو جمال الجسد وإن قال منطوق الكلام ومضمونه بجمال الرّوح.

الهـوامـش

إنّ المقابلات في شعر الشّابّي ليست فحسب مسرحا لذات ممزّقة بين الأرض والسّماء على نحو مايفهم من قولة هولدرلين المذكورة.

وقد بيّنا ذلك في القسم الأول من هذا العمل. وإنّما هي أيضا وكما بيّنا في القسم الثاني من عملنا مسرح لذات ممزّقة بين الرّوح والجسد تجد نفسها وهي في عنف هيامها بالرّوح مفتونة بالجسد، وهي كذلك ذات ممزّقة بين طريقتين في الإبداع متعارضتين إذ تجد نفسها في عنف هيامها بالمضمون الرّومنطيقي (وهو الرّوح كما يقول الشاعر نفسه في بعض كتاباته النّقديّة)، تعبّر عنه بطريقة عربيّة تقليديّة، وتعبّر عن المضمون العربيّ (الجسد كما يرى هو) بطريقة رومنطيقيّة غربيّة. ربّما كان هذا التقابل أو التعارض بين الدّالّ والمدلول في قصيدة الشّابّي التي شرحنا مظهرا من مظاهر تعارضات الحداثة العربيّة وتناقضاتها في الإبداع وربّما في السّلوك أيضا.

الهــوامــش

1 - الإمام القزويني : التّلخيص في علوم البلاغة. ضمن كتاب صناعة الكتابة لفكتور الكك وأسعد علي. دار السؤال. دمشق ط 5 . 1985. ص 534.
2 - المرجع نفسه ، ص 533.
3 - د.م. الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيّات. منشورات الجامعة التّونسية 1981. فصل المقابلة ص ص 95-127.
4 - أبو القاسم الشابي : أغاني الحياة : الدار التونسية للنشر/ الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع الجزائر.د.ت ص196.
5، 6، 7، 8، 9، 10 - انظر على التوالي الصّفحات 196، 259، 82، 77، 180، 116.
* نقتصر في دراسة التّركيب على الوظائف النّحويّة وسيحاول البحث تجاوز هذا الاقتصار والقصور في قسمه الثاني.
11 - المرجع نفسه ص 159.
12 - نفسه ص 159.
13 - م.ن. ص 123.
14 - م.ن. ص 199.
15 - م.ن. ص 237.
16 - م.ن. ص 133.
17 - م.ن. ص 126.
18 - م.ن. ص 122.
19 - م.ن. ص 122.
20 - م.ن. ص 193.
21 - م.ن. ص 193.
22 - م.ن. ص 77.
23 - م.ن. ص 129.
24 - م.ن. ص 147.
25 - م.ن. ص 173.
26 - م.ن. ص 200.
27 - م.ن. ص 123.
28 - م.ن. 157-158.
29 - م.ن. ص 213.
30 - م.ن. ص 173.
31 - م.ن. ص 180.
32 - م.ن. ص 159.
33 - م.ن. ص 193.
34 - م.ن. ص 121.
35 - م.ن. ص 122.
36 - م.ن. ص ص 196-197.
37 - م.ن. ص 200.
38، 39، 40، 41 - على التوالي 124-126 ، 159-160، 220-221، 258-259.
42، 43، 44، 45 - على التوالي 80-84، 157-158، 179-183، 209-213.
46 - م.ن. ص ص 230-232.
47 - م.ن. ص ص 216-219.
48 - أخذنا هذين المصطلحين ومفهوميهما عن د.محمّد الهادي الطّرابلسي، المرجع السّابق.
49، 50، 51، 52 - انظر قصيدة طريق الهاوية المرجع نفسه ص 159.
53 - م.ن. ص 95.
54 - م.ن. ص 95.
55 - م.ن. ص 199.
56 - م.ن. ص 111.
57 - م.ن. م 258.
58 - م.ن. ص 193.
59 - م.ن. ص 258-259.
60 - م.ن. ص 124-126.
61 - م.ن. ص ص 209-213.
62 - م.ن. ص ص 169-170.
63 - م.ن. ص ص 164-166.
64 - م.ن. ص ص 172-173.
65 - م.ن. ص ص 203-205. - 65 مكرّر - م.ن. ص 180.
66 - م.ن. ص 25.
67 - م.ن. ص 225.
68 - م.ن. ص 231.
69 - م.ن. ص ص 242.
70 - م.ن. ص ص 157-158.
71 - م.ن. ص ص 220-223.
71 مكرّر - م.ن. ص 216.
72 - م.ن. ص ص 145-149.
73 - م.ن. ص ص 230-232.
74 - م.ن. ص ص 236-240.
75 - م.ن. ص ص 24-25.
76 - م.ن. ص ص 252-254.
77 - أنظر : Paul Ricoeur : Le Conflit des interprétations essais d'herméneutique: Editions du seuil 1969. p. 456.
78 - أغاني الحياة ص 117.

«الخيال الشعري عند العرب» : بحث في وظيفة الخطاب

مبروك المناعي

قال أبو القاسم الشابّي في قطعة غير مؤرخة نرجّح أن تكون من آخر ما قال ويبدو لنا أنها تعتصر حياته وتجربته الشعريّة اعتصارا لا مزيد عليه :

«في جبال الهموم أنبتّ أغصاني
فرقت بين الصّخور بجهد»
«وتغشّاني الضّباب ... فأورقت
وأزهرتُ للعواصف وحدي»
«وبمجد الحياة والشوق غنّيت
فلم تفهم الأعاصير قصدي»
«وتغزّلت بالرّبيع وبالفجر،
فماذا ستفعل الرّيح بعدي ..؟»

من «فعل الرّيح» هذا اللّقاء العلمي الذي تعقده توزر إحياء لذكرى أبي القاسم الشابّي الشاعر والمثقّف البارز، ومن «فعل الرّيح» هذه الكلمة المتواضعة التي ألقيها فيكم : ذلك أنّ «الرّيح» عند الشابّي قوّة محيية وفعل صريح يزيل ما يعلق بالحياة فيعرقل نموّها وحركتها في الأحياء.

لقد انطلق الشابّي - في بحثه في «الخيال الشعري عند العرب» - من معرفة جزئية جداً مبتورة بالغرب (1) ولكن كافية مع ذلك للانبهار به، ليعيد النّظر في واحدة من أخطر القضايا هي مدى فهم العر ب للعمل الشّعري وإدراكهم لدور الخيال في جودة الشّعر ومظاهر ذلك في جوانب من ممارستهم الشعريّة. وكان منطلقه النّظرة الرّومانسيّة إلى الشّعر وهي أن قوامه وشعريته «الخيال»، فقسّم الخيال، كما هو معلوم، إلى صنفين : صنف سمّاه «الخيال الفنّي أو الشّعري» وهو الذي «تنطبع فيه النظرة الفنية التي يلقيها الانسان على هذا العالم الكبير» والذي «يحاول الإنسان أن يتعرّف من ورائه حقائق الفنّ الكبرى ويتعمّق في مباحث الحياة الغامضة»(2).

وصنف سماه الخيال الصناعي أو المجازي وهو خيال الزخرف اللّفظي و«التزويق والتّنويق»، وجعل الأوّل للغرب والثّاني للعرب، وأرجع أسباب تفوّق الخيال الغربي واقترابه من الشعر الحقّ وتأخّر الخيال العربي عنه إلى تفوق «الرّوح الغربيّة» على «الروح العربيّة». وبدا له أنّ من خصائص الرّوح العربيّة أنّها «ذات طبع متسرّع عجول» وأنّها «خطابيّة مشتعلة لا تعرف الأناة في الفكر» و«ماديّة محضة لا تستطيع الإلمام بغير الظّواهر مما يدعو إلى الاسترسال مع الخيال إلى أبعد شوط وأقصى مدى» (3) ... وانتهى إلى أنّ الرّوح الغربيّة تفضل الرّوح العربيّة أصلا. أمّا العامل المحدّد والسّبب المولّد فهو عنده عامل البيئة الأصليّة : فقد رأى أنّه على قدر ما في الإقليم من جمال وروعة تكون شاعريّة الأمّة فإن كان وسطها الطبيعي بهيجا نضيراً كانت شاعريتها خصبة

منتجة، وإن كان كالحا مقشعراً، كانت كزّة مجدبة (4). ولّما كانت بيئة العرب الأصلية من النّوع الثّاني وكانت «قطعة عارية قاحلة» فقد جاء حظّهم من الخيال الخلاّق للفنّ قليلا شبه منعدم، على عكس حظ الغربيين منه.

وثمّة عامل آخر محدّد بدرجة ثانية لثراء الخيال الفنّي يبدو - بلا وضوح كامل عنده - ذا صلة بالأول وهو الأساطير والمعتقدات في صلتها بالخيال والفن، قارن في نطاقه أيضا بين العرب وبين اليونان والرومان والسكندنافيين، أي المكوّنات العرقيّة والثقافية السّفلى للغرب الحديث، وخرج منه بأنّ أساطير العرب نادرة جدًا إذا ماقورنت بأساطير هذه الأمم : قال : «وقد كنت أوّل الأمر أحمل الوزر على الرّواة الذين ازدروا هذا الفنّ ولم يعنوا به (...) أما الآن فقد أصبحت أعتقد أنّ ما قدّمه إلينا الرّواة هو كلّ ماعند العرب من هذا الفنّ ..» (5).

والرأي عندنا أنّ الشّابي تسرّع في هذا التقدير الكمّي، والأصحّ أنّ العرب كانت لهم كسائر الشعوب العريقة في الوجود أساطيرهم ومعتقداتهم وأنّهم أسهموا في إبداع أشهر أساطير الشرق القديم وأديانه، غير أن معظم إسهاماتهم في هذا المجال ضاع لأسباب متّصلة بنوعية حفظ التراث المأثور وطريقة توريثه، وبعوامل تاريخية لم يفكّر فيها الشّابّي ولم تكشف عنها الأبحاث في زمنه وقد أضحت اليوم من الأمور المقررة. أمّا تعليله لكون الأساطير العربيّة لاحظّ لها من وضاءة الفنّ وإشراق الحياة، ولكونها - في رأيه - خالية من الخيال والشعر ... بأنّ «الآلهة العربيّة الجاهليّة لا تنطوي على شيء من الفكر والخيال ولا تمثّل مظهرا من مظاهر الكون أو عاطفة من عواطف الانسان، وإنما هي أنصاب بسيطة ساذجة شبيهة بلعب الصّبية وعرائس الأطفال ...» (6) فقد غالى فيه غلوًا ظاهر ا لأنّه لم يتمثّل أنّ الوثنيّة العربيّة فيما قبل الاسلام كانت نظاما تعبديًا «وسائطيًا» أي أنّ الأوثان الجاهلة لم تكن تُعبد لذاتها بل كانت تعبد على أنّها رموز ووسائط يُتوسّل بها لمعبودات مجرّدة هي أبعد في الخيال : فقد كان عرب ماقبل الإسلام يعبدون قوى طبيعيّة (كوكبيّة في الغالب) ولكنهم كانوا يجسّمونها تجسيما متدرّجا مزدوجا يدخلها إلى المحيط الملموس ويجعلها تختلط بالحياة المعيشة وذلك بأن يجسّدوها في أوثان وتماثيل وبأن يتّخذوا لها قرائن من الكائنات الحية (الإنسان والحيوان والنّبات) يُحدثون بينها وبينها وشائج كرّسها الشعر الجاهليّ ونقل لنا منها مظاهر بارزة بالرغم مما لحقه هو الآخر من ضياع وتلاش، وهي مظاهر فيها من الخيال البعيد والرّوحانيّة العميقة الشّيء الكثير ...

هذه الصّلات ما كان لعصر الشّابّي أن يدركها لأنّها حديثة عهد بالاكتشاف يرجع الفضل فيها إلى دارسين ونقّاد محدثين أفادوا في دراسة الجاهليّة والشعر الجاهلي من مباحث الأنتروبولوجيا الحديثة (7). وغاية ما في الأمر أنّ سجل الميتولوجيا الغربيّة - اليونانية بالخصوص - أثرى بالأساطير والخرافات والظّلال العقديّة الباقية من السّجل العربي لما ذكرنا من الأسباب أساسا، وأنّ الشّابّي تأثّر بصورتها الشعريّة وتسرّبها إلى الشّعر الرّومانسي الغربي الحديث على هيئة صور جاهزة أو شبه جاهزة ألهمت الشعراء الرومانسيين الغربيين الذين ألهموه بدورهم، وأنّ هذه الصّور الأسطورية بدت له أكثر غزارة وثراء وطرافة وجاذبيّة لأنّها أجنبية غريبة عجيبة بالنّسبة إليه ممّا يتماشى ورغبة الشعر والشاعر في استشراف المجهول واستدعاء الغائب البعيد ويندرج ضمن تيّار الاغتراب الذي كان ذا أهميّة في عصره وفيما تلا مباشرة. - ومثلما كان منطلق الشّابّي في النظر إلى الشعر العربي النّظرة الرومانسية الغربية كان تحديده لمجالات الشاعرية أو مظاهر الإبداع الشعري في الموضوعات، فكانت عنده ثلاثة (الطبيعة والمرأة والقصّة).

أ - الخيال الشعري والطّبيعة

طبّق الشّابّي في هذا الباب مبدأ تأثير الوسط الطبيعي في الإبداع الأدبي الذي سبق أن أشرنا إليه، وانطلق من فكرة مسبقة تتّخذ من الأنموذج الرّومانسي الغربي مثالها الذي عليه

تقيس وبه تقارن وإليه تحتكم، ومن صورة نموذجيّة للطّبيعة هي صورة الطبيعة الغربيّة (الأشجار والأنهار والجبال والبحيرات الأروبيّة) ومن إحساس بها مخصوص هو الإحساس الغربي الرومانسي كما يبدو في القليل الذي اطّلع عليه مترجما من أعمال لامارتين (Lamartine) وجوته (Goethe)، وأعاد قراءة الشّعر العربي قراءة زمانيّة سريعة في ضوء هذه الصّورة وهذا الإحساس، فانتهى إلى أنّ هذا الشّعر خلا أوكاد - في طوريه الجاهلي والأموي - من التّغني بجمال الكون ومفاتن الوجود ومن «التشبيب بمحاسن الطبيعة وسحر الربيع» وإلى أنّه لم يعرض لوصف مناظر الطبيعة ولم يتحدّث عنها بشغف الشّاعر وخشوع المتعبّد، وإنّما تناولها تناول القاصّ الذي لايحفل بجلال المشهد أو جماله. ووصل إلى أنّ العرب «كانوا واقفين أمام مشاهد الكون لا وقفة المتهيّب الخاشع ... بل وقفة الأخرس الذي لا ينطق والأعمى الذي لا يبصر أضواء النّهار» (8).

واستعرض الطّور العبّاسي فلم يستثن منه سوى أبيات قليلة (لأبي تمام والبحتري وابن الرّومي) أرجع نجاحهم فيها إلي امتزج العرب بشعوب أخرى (الفرس والروم) وإلى سكنى نبغاء شعراء العرب العواصم والمدن، واستبدالهم شظف العيش وعنجهيّة البداوة بغضارة الحضر ورقّة المدينة. وانتقل إلى الطور الأندلسي فلم ير فيه - بالرغم من وجود طبيعة غناء وكثرة ما قيل من شعر فيها - ماهو جدير بأن يسمّى شعر طبيعة (9)، وبدا الأمر له كميًا لا نوعيًا، ورأى أنّ أبرز الأعلام (من أمثال ابن زيدون وابن خفاجة) لم يكونوا شعراء طبيعة.

والسّبب الذي ارتآه، هو إمعان عرب الأندلس في التّرف والبذخ : «فانغمست النّفوس في حمأة الشّهوات انغماسا أمات بها العواطف الهائجة وأخمد نوازي الشّعور وأصبحت الطبيعة وسيلة جامدة من وسائل اللذّة لامنبعا خالدا من منابع الإلهام» (10) فوجدت براعة في الوصف وجمال في الأسلوب ... دون دقّة ولا عاطفة ولا خيال.

وبعد أن حطّ في إسهاب من شأن صورة الطّبيعة في الشّعر العربي قدّم بديله وهو الأنموذج الرّومانسي الغربي بتمجيد وإكبار : «الآن أريد أن أتلو على مسامعكم كلمتين لشاعرين من شعراء الغرب أولاهما للامارتين وأخراهما لجوته حتى تتبينوا الفرق بين الرنّة العربيّة السّاذجة البسيطة، وبين الرنّة الغربية العميقة الدّاوية (...) وأسألكم بحق ماتقدّسون في هذا العالم هل تجدون بين شعراء العربيّة هذه الرّوح القويّة المضطرمة الشّاعرة (...) التي تنظر إلى الطبيعة ككائن حيّ (...) والتي تحسّ بما في قلب الطّبيعة من نبض خافق وحياة زاخرة ...» (11) ثم يستشهد بمقطعين للامارتين وجوته.

ولقد وقع الشابي، إذ نقد الشّعر العربي في الطّبيعة في ضوء شعر الرّومانسيّين الغربيّين، أولا في تناقض ظاهر جاء تعليله له متهافتا جائرا وهو أنّ مبدأ تأثير الوسط الطبيعي - الذي فسّر به تفوّق شعر الطبيعة الغربي - بدا غير فاعل في الشّعر العربي في طوريه الأموي والعبّاسي وخصوصا في طوره الأندلسي، ثمّ في تناقض ثان هو القول من جهة بأنّ استبدال شظف البداوة برقة الحضارة مكّن العبّاسيين من أن يبدعوا بعض الإبداع في الطّبيعة، والقول - من جهة أخرى - بأنّ توفّر أسباب الحضارة والتّرف أبعد الأندلسيين عن الإبداع الحقيقي في الطّبيعة. وكانت نظرته أخلاقية محافظة لّما (12) ذهب إلى أنّ إقبال عرب الأندلس على الشّهوات هو السّبب في قعودهم عن الإجادة في شعرالطبيعة.

أمّا تسرّعه - في هذا المجال فعلى درجتين : يحدّ من جموع أولاهما أنّ الشعر العربي القديم اعتنى بالطّبيعة (الحيّة والميتة) عناية كبرى وصرف فيها جانبا هامّا من طاقته وأحسّ بها وأحيا ميتها وسرّح فيها خياله بما يطول فيه مجال القول ويتجاوز هذا المقام ... غير أنّ هذه الطّبيعة مغايرة للأنموذج الغربي، ثمّ إنّ طريقة الإحساس بها والتّعبير عنها مختلفة عن الطريقة الرومانسيّة، وإنّه ليس من الضّروري أن تطابق طبيعتنا طبيعة الغربيين وأن تكون طريقة إحساسنا بها وتعبيرنا عنها الطريقة الرّومانسيّة الغربيّة : فالزاوية التي نظر

منها الشابّي والتصوّر الذي انطلق منه - وهو البحث عن التّماثل والنّظر على أساس التفاضل - ما كان له أن يؤدّي إلاّ إلى ما أدّى إليه.

والدرجة الثانية من تسرّعه أهمّ وأكثر تعقيدا وجدارة بالتأمّل؛ يبدو مظهرها الأوّل في كونه نظر إلى الجمال نظرة تقليدية مثالية تربط ربطا آليّا بين العمل الفنّي وموضوعه وترى أنّ الفنّ هو تصوير الأشياء الجميلة في حين تعرف النظرة الحديثة الفن بكونه التصوير الجميل للأشياء مهما كانت جمالا أو بشاعة ... أي أ نّ موضوع الفنّ أصبح لا يُشترط فيه أن يكون الجمال، بل إنّ المبدع ليبدع حتّى في وصف الجيف المتعفنة أو إخراج المشاعر البغيضة ... والجانب الثّاني من تجنّي الشّابّي هذا ذو مظهر شكلي مرتبط بأنطولوجيا الشّعر وهو : هل الشعريّة في الأشياء ؟ أم في الشعر والشاعر ؟ هل هي تصوير ؟ أم تعبير وتأثير ؟ ... ووجه القول عندنا في هذا إنّ الشّاعر العربيّ القديم لم يكتف بأن صوّر طبيعة وقعت تحت حواسّه وبأن نقل عواطفه خلال ذلك بالشّعر، بل أوجدها - من لا شيء أحيانا كثيرة - وأبدعها : فأوجد بالشعر الماء حيث لا ماء وأوجد النّبات والأشجار والأزهار والحيوان و... الرّبيع حيث لا شيء من ذلك فيما يرى ويسمع ويشمّ ... وغاية ما في الأمر أنّ الشّاعر العربي والشّعر العربي أوجد طبيعته الخاصّة به المختلفة عمّا كان الشّابّي يتطلّب.

ب - الخيال الشعري والمرأة

سار الشّابّي في هذا المجال سيرا قريبا من سيره الأول وانطلق من النظرة الرّومانسية الروحية إلى الجمال الأنثوي ووصل إلي نتائج شبيهة بالأولى إجمالها أنّ «المرأة في الأدب العربي لم تظفر بنصيب من الخيال الشّعري ... لأنّ النّظرة التي نظر إليها بها كانت نظرة ماديّة محضة لا عمق فيها ولا ضياء سواء في ذلك جميع العصور والأجيال» (13). ويبدو لنا أنّ خصوصية نظرة الشّابّي في هذا الجانب نوعية إذ أنّ الانبهار بالصورة الرومانسية للمرأة قد دعم عنده - هنا بالذّات - بأرضيّة دينيّة أخلاقيّة استمدّها من تربيته المحافظة وثقافته الدّينيّة ومثاليّة شخصيته فأضاف إلى الرّوحانيّة الرومانسية الغربية أخلاقيّته الشرقيّة، لهذا كثر استخدامه للأحكام القيميّة من نوع أنّ نظرة الأدب العربي إلى المرأة كانت «نظرة دنيئة سافلة منحطة إلى أقصى قرار من المادية لا تفهم من المرأة إلا أنّها جسد يُشتهى ومتعة من متع العيش الدّنيء ...» (14)، وكان بديله كذلك غربيّا : «أمّا تلك النّظرة السّامية التي نجدها عند الشّعراء الآريّين والتي تعدّ المرأة قطعة فنيّة من فنون السّماء يُلتمس لديها من الوحي والإلهام ماتّضنّ به ينابيع الوجود، فإنّها منعدمة بتاتا أو كالمنعدمة في الأدب العربي كلّه» (15). وهو يحكّم لامارتين مرة أخرى في أنّ المعوّل عليه في موقف الشاعر من المرأة هو ذلك الجمال الرّوحي المجسّد، لا تلك المرأة التي تُضمّ وتُشمّ ثم تذوي وتتصوّح ...

والملاحظ في هذا الجانب أنّ الشابّي وقع في مايشبه ماوقع فيه من قبل وهو أولا التناقض في موقفه الجزئي بتفضيل العصرين الجاهلي والأموي على العصرين العبّاسي والأندلسي من حيث صدق مشاعر الرّجل نحو المرأة، وتفسيره ذلك بقوله : «وأمّا الشاعر العباسي والأندلسي فقد قضت المدنيّة الفاجرة على منبع الرجولة فيه فأصبح أ كبر حديثه عن المرأة كاذبا (...) والمدنيّة ماتفشّت إلاّ وتفشّى معها الفسق والفجـور فخمدت تلك الشّعلة الكامنة في نفس الرّجل، أمّا البداوة ففي مأمن من الخطر الذي يقضي على جذوة الرّجولة» (16). وهو يقول هذا الكلام كما لو كان جوته أو لامارتين عنده بدويّين ! ويكمن وجه التّناقض في ربطه الإحساس بالطبيعة بالتمدّن في الباب السّابق، وربطه الإحساس بالمرأة بالبداوة في هذا الباب. ولعلّ مردّ هذا عدم تمثّله لبعض أسس الرّومانسيّة بصورة كافية مثل النفور من الحضارة والتبرم بحياة المدن والحنين إلى الزمن الماضي والفضاء الرّيفي ... أو أنّه تمثّلها تمثّلا جزئيا بسيطا مسّ منها بعدها

الزّماني فحسب، لأنّه لو تمثّلها في بعديها الزّماني والمكاني لفضّل الجاهليّة والعصر الأموي بإطلاق سواء في مايخصّ الطبيعة أو مايخصّ المرأة.

أمّا وجه الخطإ النّاجم عن التّسرّع والتّعميم فيظهر في الذّهول عن الجانب الرّوحي والعقدي في نظرة الجاهليّين بالخصوص إلى المرأة ووجودها في أشعارهم - وهو بعد حديث العهد بالاكتشاف - ثم في الغفلة عن جانب هامّ من الغزل العربي هو الجانب العفيف أو غير الحسّي، وهو جانب وجد من الجاهلية القديمة وشكّل - مع الجانب الحسّي - التّنويعة العربيّة الخاصّة على أنموذج الحبّ البشري، وأبدع خطّه المتميّز، لا عبر «العذريّة» و «العامريّة» وحدهما، وإنما ظهر قبل ذلك وبعده، ولم يخل منه طور من أطوار الأدب العربي حتّى زمن الشابّي نفسه...

ولا فائدة جديدة في رأينا من تتبّع رأي الشابّي في فصله الباقي الموسوم بـ : «الخيال الشعري والقصّة» لأنّ ماقدّمناه يُغني عمّا فيه.

ولعلّنا نقول إجمالا إنّ مافعله الشّابي بعروبته في «الخيال الشعري ...» لمثال نادر من أمثلة النّقد «المازوشي» الذي يشبه - إلى حدّ بعيد مايفعله بعض الشبّان العرب إذ يحدّثون فاتنات الغرب السّائحات، على رمال الشواطئ، عن تحجّر بنات الوطن ! وإنّ النّتيجة العامّة التي انتهى إليها الشّابّي في «الخيال الشّعري» لنتيجة جائرة متجنّية تشبه إلى حدّ بعيد نتائج بعض الأبحاث الاستشراقيّة غير الموضوعيّة وهي أن الأدب العربي «أدب مادي لا سمو فيه ولا إلهام ...» (17) وأنّنا ينبغي تبعا لهذا ألاّ نتّخذ منه «مثلنا الأعلى الذي ننسج على منواله» (18) ، وألاّ نتّبعه في روحه ونظرته إلى الحياة لأنها «لم تعد صالحة للبقاء ...» (19).

وإنّ البديل العامّ هو البديل الغربيّ : يقول الشّابّي في هذا الصّدد : «أمّا الشّاعر الغربي فإنّه يفتح أمام القارىء مغاليق نفسه (...) وهذا هو علّة مانحسّه من أنّ الصوت الغربيّ أقوى دويّا وأبعد رنينا من الصّوت العربيّ الخافت الضّعيف لأنّ الصّوت الغربيّ هو لحنان مزدوجان في آن واحد، لحن متّصل بأقصى قرار في النّفس، ولحن متّصل بجوهر الشيء وصميمه، أمّا الصوت العربي فليس مصدره النّفس ولاجوهر الشيء، ولكن مصدره الشّكل واللون والوضع، وشتّان بين القشرة واللّباب» (20).

إنّ الإطار المرجعي لنقد الشّابّي الشّعر العربيَّ ينطبق أكثر ماينطبق على مايُسمّى تقليديًا «عصور الانحطاط» وهي أفقر مراحل تاريخ الشّعر العربي إبداعا وأقلّها حظّا من الخيال، شهد الشعر خلالها ركودا أفاضت فيه كتب تاريخ الأدب والدّراسات النقديّة الكثيرة، بل آل الإبداع الأدبي أثناءها إلى لفاظيّة فجّة و«تنويق» و«تزويق» اقتصرا من معطيات النظرية الشعريّة والدّرس البلاغي على جانب «البديع» الذي طغى وتعاظم حتّى طمس كلّ «إبداع» ... على هذا يمكن لنقد الشّابّي في «الخيال الشعري» أن ينطبق، لا على الشّعر العربي برمته.

أمّا المعيار الذي قوّم على أساسه موروثنا الشّعري فهو معيار الرّومانسية الغربية التي سبق أن أشرنا إلى اطّلاعه عليها وكيفيته ودرجته ... على أنّنا ينبغي أن ننبّه هنا إلى أنّ أهمية هذه النّظرة التي ينظرها الشّابّي إلى الشرق أو جانب منه في ضوء نظرة أخرى ينظرها إلى الغرب أو جانب منه لا تبدو - عند التّحليل والتأمّل حتى عند الشّابّي فيما بينه وبين نفسه - في صحّتها، بقدر ما تبدو في وظيفتها : فالظّاهر أنها نظرة نفعيّة لعلّ الشابي لم يردها في ذاتها ولم يقصدها لذاتها بقدر ما أرادها وسيلة لتزهيد أبناء عصره من التّونسيين والعرب في ماضيهم وخصوصا المحافظين منهم، وجعلهم ينظرون إلى حاضرهم ومستقبلهم : إنّ غاية الشّابّي من قوله عن الأدب العربي إنّه «لم يعد ملائما لروحنا الحاضرة ولمزاجنا الحالي وأميالنا ورغائبنا في الحياة ... (وإنّه) لم يُخلق لنا نحن أبناد هذه القرون، وإنّما خُلق لقلوب أخرستها سكنية الموت، (وإنّنا) يجب أن نعدّه كأدب من الآداب القديمة التي نعجب بها ونحترمها لاغير ...» (21).

غايته ليست استنقاص هذا الأدب بقدر ماهي استنهاض همم أبناء العصر ودعوتهم إلى الكفّ عن عبادة الماضي والعكوف عليه وتمجيده، وإلى إبداع جديد مواكب لروح العصر آخذ بأسباب التقدّم : فوظيفة هذه النّظرة إلى الذّات هي التّنفير من الفهم السّكونيّ للتار يخ، وهي تبشيع ماكان عليه جانب كبير من شعراء تونس وغيرها من بلاد الشرق في مطلع هذا القرن من اتّباع وتقليد للسّلف وماكان عليه جمهور واسع من النّقّاد في تونس وغيرها من تذوّق بلاغي متقادم وفهم غير سليم للشّعر وصناعته.

غير أنّ السّبب في ركوب الشّابّي هذا المركب الشّطط هو في رأينا كونه كان يردّ على شطط من نوع آخر كان موجودا لدى الشقّ المقابل لشقّه وهو الكتلة التّارخية المحافظة «الرّجعيّة» - كما يقول هو - في تونس وغيرها من الأقطار العربية، وهي كتلة كانت مغرقة في السّلفيّة والانغلاق وعبادة تراث الماضين، منصرفة عن منجزات العصر وهموم النّاس في زمنها. وإنّما ردّ الشّابّي على عنف بعنف وعلى شطط بشطط فلنبحث في نقده عن وظيفته لا عن موضوعيته وصحّته ولنبحث في «الخيال الشعري» لا عن الشّابّي النّاقد بل عن الشّابّي المثقّف المناضل الذي تعمّد «تحريك السّواكن» عمدا وعاش ضدّ الوقت الذي أكتنفه وكتب ضدّ السّائد من كتابة عصره شعرا ونقدا وأراد أن يثير البيئة المحافظة والفكر المحافظ ضدّ كلّ ما من شأنه أن يكبّل الشعور الوطني والذّات الوطنية وفكرة التحرّر التي كانت مطمح الكتلة العصريّة من شباب العرب مشرقا ومغربا فيما بين الحربين ...

والشّابّي لم يكن نسيجا وحده في هذا المجال وإنّما هو ينتمي إلى جيل كامل اتسم موقفه من الغرب، واتسمت صورته لديه، بالازدواج فاستلهمه جانبا من رؤياه، وأداته الفنيّة ورموزه الموحية بالثورة وكتب به ضدّ الذّات وكتب بالذّات ضدّه ... هذا الجيل هو جيل جماعة «المهجر» ومدرسة «الدّيوان» وهو جيل جماعة «أپولّو» بمصر و«العالم الأدبي» بتونس، وهو جيل اتّسمت كتاباته بسمة السّجال والحرب الكلاميّة وتوسّل - بدرجات متفاوتة - بالرّومانسية الغربية مستمدا منها روح التّمرد وحرارة العاطفة، وهو جيل المجدّدين من المثقّفين العرب الذين نالوا حظّا من الثقافة الغربيّة وتأثّروا بصورة من صور الغرب المعاصر لهم وتاقوا إلى التّغيير ولكن عجزوا عن مواجهة حاضرهم - الفكري والسّياسي خاصّة - فالتفتوا إلى الماضي للهجوم عليه بالنّقد والتجريح والمحاسبة و«التعذيب» ...

بصورة تلامس أحيانا حدود «المازوشيّة» : يكفي هنا أن نتذكّر طه حسيه وعلي عبد الرّازق والطّاهر الحدّاد وميخائيل نعيمة إلى جانب الشّابّي ...

إنّ غاية هؤلاء من نقدهم للفكر التّراثي والكتابة التراثية وتقريظهم النموذج الغربي في السياسة والاجتماع والفكر والأدب لم تكن البحث عن «الحقيقة» بقدر ما كانت تغيير الواقع وهزّ المشاعر والأفكار من أجل النّظر إلى الحاضر والمستقبل وترك التّمجيد الفجّ وغير المجدي للتّراث : لقد كان أبو القاسم الشّابّي يكتب «الخيال الشعري عند العرب» وفي رأسه - لا كتابات جماعة المهجر والديوان وترجمات المشارقة للمارتين وجوته فحسب - وإنّما كتابة الخضر حسين عن «الخيال في الشّعر العربي» (22) وهي كتابة مغتربة اغترابا من نوع آخر، ضاربة بجذورها في المحافظة والتّقليد والتّمجيد المكرّر الرّتيب .. فكتب الشّابّي ليعارض ويفنّد وينفّر ... واستخدم أنموذج الغرب في الاستفادة من الخيال بحماس كبير وبلا تحفّظ، وكانت غايته الأولى أن يعصي صورة «الأب» الماثلة في الوجدان النقدي والأدبي العربيين.

الهوامش

(1) - راجع الأعمال الكاملة II/170-171، حيث يذكر جهله بذلك وتأذّيه منه.
(2) - المصدر السّابق : I/26.
(3) المرجع السّابق. ص 122.
(4) نفسه. راجع. ص 45 وما قبلها.
(5) نفسه. ص 31.
(6) نفسه. ص 33.
(7) انظر كتابات نصرت عبد الرّحمان وعلي البطل ومحمود عبد الله الجادر ...
(8) الأعمال الكاملة :I/ ص 53.
(9) المصدر السّابق. ص 60.
(10) نفسه. ص 60 - 61.
(11) نفسه. ص ص 64 - 66.
(12) نفسه. ص 60.
(13) نفسه. ص ص : 90 - 92.
(14) نفسه . ص 72.
(15) نفسه. ص 73.
(16) نفسه. ص 92.
(17) نفسه. ص 112.
(18) نفسه . ص 106.
(19) نفسه. ص 112.
(20) نفسه. ص 113.
(21) نفسه. ص 112.
(22) «الخيال» ضرب من الخطإ ولكنه خطأ إرادي (إلى حدّ بعيد) ... وهو عمل لم تكن غايته النقد بقدر ما كانت المساجلة والنّضال.



عمل القول الشّعري
في «أغاني الحياة»

خالد ميلاد

مقدّمة : في سبل التّعامل مع الأدب

درج نقّاد الأدب عموما على تصنيف الآثار الأدبية حسب مذاهب وتيّارات واتّجاهات تختلف باختلاف العصور والأزمنة والأمكنة. وقد ولّدت نزعتهم إلى التّصنيف هذه، درسا في الأدب عظيم الشّأن غزير الفائدة عرف بتاريخ الأدب، وهو منهج يعتني بدراسة الفترات الأدبية وتعالق حلقاتها وخصائصها ومميّزات روّادها وممثّليها من الأدباء والمفكّرين والمبدعين فيهتمّ بنشأتهم وثقافتهم وما طبع أذواقهم ونفسيّاتهم من مختلف المؤثّرات. وقد تولّدت في سياق هذا المنهج منذ مطلع هذا القرن اتجاهات كثيرة منها النّفسية ومنها الاجتماعية جعلت من دراسة شخصية المبدع أو بيئته مفاتيح لدراسة آثارهم وفهم معلقاتها ...

ومهما كثر الدّاعون اليوم إلى نبذ هذا المنزع والانصراف عنه فإنّه يبقى مسلكا على حظ وافر من المنطقيّة والتّماسك (1) ذلك أنّه يصعب حقّا فهم العديد من المقاصد في النّصوص منقطعة عن سياقاتها التاريخية ودوافع أصحابها الذّاتية ...

وكثيرة هي الدّراسات التي اعتنت بالشّابي وشعره متوخّية هذا المسلك وما تفرّع عنه من منازع فكان الخوض في منشئه وعلاقة شعره ببيئته وقضايا مجتمعه وشعبه، وربط الوشائج بين شعره والتّيار الرّومنسي (2).

وفي المقابل من ذلك كلّه قامت مناهج وتيّارات أعرضت عن الحلقات التاريخيّة والمؤثرات الاجتماعية والنّفسية وتعلّقت همّة أصحابها بالنّصوص في بناها وأشكال الملفوظ فيها ودلالاتها وصورها الفنّية وهي مسالك تعتني في الغالب بالجوانب الفنّية الابداعية وتبحث عن خفايا الشعريّة وأسرارها في النّصوص.

وقد أثمرت هذه المسالك الكثير من الفوائد بفضل ما أتاحته لها اللّسانيات العامة وما تفرّع عنها، من أدوات دقيقة وناجعة في مجال التّعامل مع الكلام عموما والشّعر على وجه الخصوص.

على أنّنا نلاحظ أنّ الدّراسات في هذا السّياق إمّا أنّها تحوّلت لدى بعض روّاد هذا المسلك إلى نوع من الابداع على الابداع والشّعر على الشّعر (3). وإمّا أنّها نزعت في سائر الأحوال إلى دَرْجَةٍ جديدة تتمثّل في معالجة الصّورة الشّعرية بالبحث والتّقصّي (4) وهي درجة أغرت نقّاد الشّعر في العقدين الأخيرين فسعوا إلى استخراج مختلف الاستعارات وبيان قيمتها الفنّية وعناصر الإبداع فيها واعتبروها أسّ الأدبية ورأس الشعريّة وقوام الفنّ.

وكأنّي بهؤلاء لا يختلفون كثيرا في منزعهم هذا عن النّقّاد القدامى الذين كانوا يفاضلون بين الشّعراء في الجودة والحسّ ويسلمون عصا السّبق في الشّعر لمن وصف فأصاب وشبّه

فقارب وجده فأغزر (5) ... هذا إضافة إلى كثرة الاختلافات في المنطلقات والمقاصد وهي اختلافات متّصلة بمفهوم الصّورة الشعريّة ذاتها وبما يمكن أن تحمله لكلّ إنسان من معنى مختلف وكأنّها تعني كلّ شيء، ممّا أدّى ببعضهم إلى التّحذير من استخدام الصّورة أساسا لوضع نظريّات نقديّة موسّعة ومحكمة (6) ...

وهكذا يبقى في نظرنا مفصل في النّقد والتّحليل لم يعالج بالبحث والتقصّي يتمثّل في عمل القول الشّعري ذاته : أحواله ومقاصده ومعانيها التي تتأسّس عليها المقاصد ثمّ تستعين خلال ذلك بألوان البيان لتحقيق غاياتها البلاغيّة.

عمل القول : الحلقة المفقودة

فما عمل القول وما هي دلالاته وقيمته في شعريّة أغاني الحياة ؟

نقصد بالقول عموما تجاوز معنى الكلام في ذاته وحقيقته إلى بيان الحكم به واعتبار المتكلّم ومقاصده الحاصلة من استخدام اللّغة استخدامًا مخصوصا.

أمّا القول الشّعري فهو جعل الكلام قولا مخيّلا (7) لا بما للاستعارة أو الكتابة والتّشبيه من تأثير في ذات المعنى بل في أحوال القول وأساليب إيجابه والحكم به (8).

وقد درس المنطق الارسطي اللّغة باعتبار مالها من وظيفة إخبار فهي أداة لوصف الواقع وأحداثه فكانت "القضيّة" هي الوحدة الدلالية الأساسيّة وقد تبع موقفهم هذا أمران :

- أن يكون الموصوف خارجا عن اللّغة تابعا لحالة الأشياء.
- أن تكون وسيلة الوصف جملة خبريّة قابلة للتّصديق والتّكذيب، خالية ممّا يشوب الخبرية فيها (9).

وقد تساءلت النّظريات البلاغية اليونانية عن الغاية من المحاكاة، وذهبت إلى أنّ المأساة «إنّما ترمي إلى استنفار الشفقة واستثارة الفزع في نفس المتفرّج حتّى يتطهّر» (10).

فالأدب حسب هذا الاتّجاه يقدّم الصّور المنقولة من الواقع لتثير في نفس السّامع من المشاعر والأحاسيس ما يرغّبه في الخير أو ينفّره من الشّرّ.

وقد حاد أهل المعاني من العرب القدامى قليلا عن هذا المذهب عندما لاحظوا أنّ الكلام إنّما هو خبر أو طلب وإنشاء. إلاّ أنّهم سرعان ما لاحظوا أنّ الخبر أعظم شأنا «فهو الذي يتصوّر بالصّور الكثيرة وتقع فيه الصّناعات العجيبة، وفيه يكون في الأمر الأعم المزايا التي بها يقع التّفاضل في الفصاحة...» (11).

ولعلّهم لم يتأثّروا في هذا المنزع بغير ما لاحظوه في شعرهم في مختلف أحقابه من خصائص. ذلك أنّ الشّعر العربي وإن تعدّدت أغراضه فإنّ غرضه الركن في نظرنا كان المدح وهو أيضا لئن تحدّدت أدواته فالوصف كان الأسلوب الذي استقطب أهمّ المعاني وأوحى بأجمل المعاني.

وجاء الشابي ليرسم مسلكا جديدا في الشّعر العربي يختلف عن مسالك الشّعر العربي في جميع فتراته التّاريخيّة ذلك أنّ الشّعر عنده قول يلتحم فيه التّصوير بالتّعبير يقول : «إنّ الشّعر تصوير وتعبير، تصوير لهذه الحياة التي تمرّ حواليك مغنيّة ضاحكة لاهية أو مقطّبة واجمة باكية أو وادعة حالمة راضية أو محترقة ثائرة ساخطة وتصوير لآثار هذه الحياة التي تحسّ بها في أعماق قلبك وتقلّبات أفكارك وخلجات نفسك (12).

ولعلّ تصوير ألوان الحياة وأسرارها من سبيل الاحساس بها في أعماق القلب وتمريرها عبر تقلّبات الأفكار وخلجات النّفس منهج يختلف التّعبير عنه باللّغة عن منهج المحاكاة أو الوصف كما عهده القدامى لذلك عاب الشابي على التّراث الشّعري العربي في مختلف فتراته وحلقاته -وهو ما هو- انعدام التخييل وضعف الانفعال ووهن الاحلام وموات التصوير وحكم عليه بـ «الجدب في القريحة والفقر في النّفس والجفاف في العاطفة والخيال» (13).

هذا هو المنعرج الذي سطّره الشابي في مفهوم الشّعر وسبل التّصوير وقد نتج عنه في نظرنا منهج جديد في استخدام اللّغة

استخداما يجعل منه قولا شعريّا مخيّلا إذ هو نوع من التّصوير التّعبير لا يكتسب قيمته التخييليّة إلاّ وقد مرّ بأعماق قلب الشّاعر ونفخ فيه من تقلّبات أفكاره وخلجات نفسه ما نفخ فتلونّ بها جميعا ثمّ وضع وَضْعَ المولود تصوّر في صورة أمّه وقد عصرها من الوحم الشّديد ما عصرها.

إنّ عمل القول الشّعري هو انجاز للشّعور والأحاسيس وتعبير عن الانفعال باللّغة. وقد أكّدت بعض اتجاهات البرغماتيين على «مسألة العلاقة بين إدراكنا لشيء ما كما هو في الواقع وكمعطى هناك Seuse Datum وبين ضروب الوصف التي نقوم بها إزاء ذلك الشيء (14)» وهذه العلاقة إنّما تتحقّق عن طريق قوّة عمل القول الذي ينفخ الحياة في الأشياء ويزيل عن الدنيا ما تحجّبت به من أغشية.

ولعلّ الشابي قد أعرض إعراضا عمّا ألفه الشّعراء القدامى وأهل المعاني من ضروب القول وأساليب التّصوير.

فعلى عكس ما أشار إليه الجرجاني من كون الخبر هو أعظم ضروب القول شأنا لأنّه يتصوّر بالصّور الكثيرة وتقع فيه الصّناعات العجيبة نجد الشّابي يبني القول الشّعري في أغانيه على الإنشاء وسنختار من الإنشاء نموذجا هو أبسط أنواع الإنشاء لندلّل به على ما نذهب إليه

لقد قمنا بإحصاء لأبرز الأساليب الإنشائية في أغاني الحياة فتبيّن لنا ما يلي :

- تواتر أساليب الأمر والنّهي 309 مرّة.
- تواتر أساليب الاستفهام 250 مرّة.
- تواتر أساليب النّداء 244 مرّة.
- تواتر أساليب التعجّب 188 مرّة.
- تواتر أسماء الأفعال 38 مرّة.

فيكون مجموع خمسة أساليب 1029 مرّة فإذا قسّمنا هذا الرّقم على عدد القصائد في الديوان وهي 110 قصيدة تبيّن لنا أنّ كلّ قصيدة لا يقلّ معدّل عدد الأساليب الإنشائيّة فيها عن تسعة وهو رقم قد يتضخّم إذا ما غضضنا النّظر عن بعض بواكير قصائده التي كان فيها مقلّدا وهو رقم يتضخّم أيضا إن أضفنا إليه أساليب المدح والذمّ والقسم والدّعاء والتحضيض والتحثيث والإغراء والندبة والتّحذير والتمنّي ذلك أنّ بعض القصائد يقتصر فيها القول الشّعري على بعض هذه الأساليب ولا يكون للخبر فيها أيّ حضور (15)

ومن الأعمال القولية التي نتخذها نموذجا لبيان ما نذهب إليه عمل النّداء.

النّداء في أغاني الحياة

النّداء أسلوب إنشائي ينجز معناه بلفظه ولا وجود له خارج اللّغة. وهو عمل قولي لم تخل منه القصيدة التقليدية على أنّ حضوره كان عارضا في النّسيب خاصة فتحوّل مع الشابي إلى عنصر قار ثابت في القصيدة ويتجلّى حضور النّداء خاصّة في :

1) عناوين الأغاني : أيّها الحبّ - يا شعر - أيّها اللّيل يا رفيقي - يا ابن أمّي - ياموت - يا حماة الدين - أيّتها الحالمة بين العواصف.

2) وروده لازمة تبدأ بها مقاطع القصيدة الأربعة في قصيدة يا رفيقي (16) على سبيل المثال :

يا رفيقي وأين أنت فقد أعمت جفوني عواصف الأيّام (...)

يا رفيقي ما أحسب المنبع المنشود إلاّ وراء ليل الرّجام (....)

يا رفيقي أما تفكّرت في النّاس وما يحملون من آلام (....)

يا رفيقي لقد ظللت طريقي وتخطّت محجّتي أقدامي وهي لازمة قد تتكرّر أيضا في آخر البيت وفي وسطه من القصيدة نفسها.

خذ بكفّي وغنّني يا رفيقي.
... غنّني يا أخيّ (......)

3) ويتميّز النّداء في أغاني الحياة أيضا بتنوّع المنادى :

يا فؤادي - يا مهجة الغاب الجميل - يا وجنة الرّوض الأنيق - يا جدول الوادي الطروب - يا غيمة الأفق الخضيب - يا شعر - يا طائر الشّعر - يا ربّة الشّعر - أيّها اللّيل - يا قوم - أيّها الشّعب - يا زهور الحياة - يا صميم الحياة - يا أيّا الطّفل - يا ضباب الأسى - يا رياح الوجود - يا إله الوجود - يا إلاهي - يا موت - أيّها الحبّ ...

وكأنّ الشّابي ينشئ بهذه النّداءات المتواترة المتنوّعة عالمه الشّعري إنشاء فيكرّس الحياة والحركة والأصوات بأعمال قول النّداء وهو نداء يتبع عادة بالأمر والاستفهام والتعجّب والتمنّي...:

يا مهجة الغاب الجميل ألم يصدعك النّحيب (17) (...)
يا كوكب الشفق الضّحوك وأنت مبتهل الكئيب لح في السّماء
وغنّ أبناء الشقاوة والخطوب أنشودة تهب العزاء لكلّ مبتئس غريب.

4) وقد يتكاثف النّداء في الأبيات المتتالية من القصيدة فلا يتعدّى التّركيب فيها حرف النّداء والمنادى يتكرّران تباعا في ثلاثة أبيات:

أيّها الدّهر! أيّها الزمن الجاري
إلى غير وجهة وقرار
أيّها الكون! أيّها الفلك الدوّار
بالفجر والدّجى والنّهار
أيّها الموت! أيّها القدر الأعمى
قفوا حيث أنتم! أو فسيروا
ودعونا هنا: تغنّي لنا الأحلام
والحبّ والوجود الكبير (18)

فالنّداء يصبح مفتاحا من مفاتيح الدّنيا المحجّبة يكسر بها أطواقها وحجبها لتغنّي له الأحلام والحبّ والوجود الكبير.

5) وقد تعلّق النّداء بجميع الألفاظ التي تعتبر سجلّ الشابي اللّغوي من مثل كلمة الشّعر. وقد أحصى الأستاذ محمّد القاضي (19) تواتر هذه الكلمة في أغاني الحياة ولاحظ أنّها تأتي في صيغة النّداء بنسبة 48،96 ٪ أي ما يقارب نصف تواترها. وقد لاحظ فيما لاحظ أنّ في النّداء كسرا للطّوق الذي كان يعيش فيه الشاعر، ووصلا بين الشابي والشعر في مفهومه الذي يؤمن به وهو وصل في رأينا بين الشابي والعوالم الشعرية الحالمة التي يحنّ إليها الشابي فينشئها إنشاء وينفخ فيها الحياة بألفاظ الإنشاء التي تنجز عملية الاستحضار بألفاظها التي لا تتحقّق إلاّ بالعمل القولي... وبذلك تتأهّل اللّغة لتفتح أمام الوهم آفاق التّوليد والخيال (20) ذلك أنّ الانشاء يعين على اختراق آفاق الوهم وحجبه...

6) ولئن غاب النّداء في بعض المطالع أو المقاطع فإنّه غالبا ما يعوّض بصيغ تركيبية وأقوال تعكس معناه أو تتضمّنه من مثل ضمائر الخطاب:

عذبة أنت كالطّفولة كالأحلام
كاللّحن كالصّباح الجديد (21) (....)

وكأنّ الشابّي إنّما أعرض هنا عن النّداء المباشر لأنّه لم يستطع أن يحدّد للمنادى صفة أو سمة معيّنة يطلقها على مخاطبه إذ هي كما يقول: فوق الخيال والشّعر والفنّ وفوق النّهى وفوق الحدود.

أنت .. ما أنت ؟ .. أنت رسم
جميل عبقري من فنّ هذا الوجود
أنت .. ما أنت ؟ .. أنت فجر
من السّحر تجلّى لقلبي المعمود.

وهو بمثل هذا التّرديد إنّما يكرّس الصّلوات وينجزها إنجازا فالقصيدة صلوات ينشئها الشّاعر إنشاء ولا يخبر عنها وهو يصل في مرحلة متأخّرة من مراحل الصّلوات إلى النّداء:

يا ابنة النّور إنّني أنا وحدي
من رأى فيك روعة المعبود
آه يا زهرتي الجميلة لو تدرين
ما جدّ في فؤادي الوحيد

وبذلك تصبح القصيدة عمل صلات وتتحوّل إلى خلجات لا تنقل واقعا ولا تشبّه بواقع وإنّما تنشيء عوالم سحرية

وصلوات وخلجات بأقاويل شعرية ولا وجود لهذه العوالم والتّصاوير خارج الأعمال القولية الشّعرية.

إنّ أساليب البيان من تشابيه واستعارات لا يقلّ تواترها في قصيدة الشّابي عمّا عهدناه في سائر ألوان الشّعر العربي ولكنّ الشّابي يثبت استعاراته على صيغ النّداء فلا يردّ بذلك الأسلوب البياني ساذجا غفلا وإنّما يبنى على النّداء وعلى غيره من ضروب الأساليب الإنشائية : آه، يا زهرتي الجميلة ...

ولعمري إنّ في هذا الضّرب من القول ترسيخا للاستعارة وتكريسا لها وتسهيلا لدخول مثل هذه الألوان التخييليّة في آفاق من الوهم تصدّق فيه جميع المتخيّلات وتنجز باللّغة انجازا .

كذلك كانت تلتحم الصّور الشّعرية بضروب القول الانشائي إلتحاما وكذلك كان الشّابي لا يعرض الصّور الشّعرية وإنّما ينشئها مع السّامع إنشاء عجيبا بعد أن يضمّخ أكوابه ويترعها بخمرة نفسه عسى أن يسهل عليه وعلى السّامع «التّفتّح بكليته ... إلى هذا الشّعر كتفتّح الأرض إلى ماء السّماء» فيبلغ الحال الشعرية وينطلي عليه السّحر وهو معنى الشّعر وغايته (22)

على هذا السبيل يمكن دراسة سائر الأعمال القولية في أغاني الحياة وقد اقتصرنا على بعض الملاحظات المتّصلة بعمل النّداء وهو أبسط أساليب الانشاء وأقلّها تلوّنا من حيث المعنى والدّلالات فإذا به يلوّن المعاني ويكشف عن انفعالات الشّاعر ويخلق صوره الشّعرية خلقا جديدا سبيله القول الشّعري.

وبهذا المسلك يمكن أن نكشف عن بعض أسرار الشّعرية في أغاني الحياة هذه الأغاني التي استخدم فيها الشابي لغة خاصّة نفخ فيها الحياة بأعمال الانشاء وعبّر بها عن انفعالاتها مضمخة بانفعالاته ومترعة بروحه الحسّاسة فالتحم التّصوير بخلجات نفسه ليصبح قولا شعريّا مخيّلا ينفجر من النّفس تحت تأثير الانفعالات الشّديدة الملهمة.

الهوامش

(1) حسين الواد : المتنبّي والتّجربة الجماليّة عند العرب 1991 - ص5.

(2) انظر على سبيل المثال : خليفة التّليسي : الشابي وجبران بيروت 1967 وأبو القاسم محمّد كرّو : دراسات عن الشابي - تونس 1984. وانظر القائمة البيبلوغرافية التي صدرت بمجلّة الحياة الثقافية (تونس) العدد - 33 سنة 1984.

(3) انظر على سبيل المثال : توفيق بكّار مشاركة في دراسة أبي القاسم الشابي : حوليات الجامعة التونسية العدد الثّاني 1965.

(4) انظر على سبيل المثال : جابر عصفور : عن الخيال الشّعري : قراءة في أبي القاسم الشابي مجلّة الفكر 84-1985.

(5) الوساطة بين المتنبّي وخصومه تحقيق أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي القاهرة ط1-1945.

(6) انظر الصّورة الشّعرية في ديوان امريء القيس - ريتا عوض - عمل مرقون بمكتبة كلية العلوم الاجتماعية والانسانية تونس.

(7) حازم القرطاجنّي : منهاج البلغاء وسراج الأدباء دار الغرب الاسلامي بيروت 1981.

(8) عبد القاهر الجرجاني دلائل الاعجاز ص 56-57.

(9) محمّد صلاح الدّين الشريف. ضمن أهمّ المدارس اللّسانية ص 102 تونس 1986.

(10) حسين الواد : المتنبّي والتّجربة الجمالية عند العرب ص 10 بيروت تونس 1991.

(11) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز ص 406.

(12) الخيال الشّعري عند العرب.

(13) الأعمال الكاملة لأبي القاسم الشّابي ج 2 – ص 87 - تونس 1984.

(14) عبد القادر قينيني : مقدمة لترجمة كتاب اوستين : كيف ننجز الأشياء بالكلام ص 8 - افريقيا الشرق 1991.

(15) نشيد الأسى ص 209.

(16) يا رفيقي ص 192-195.

(17) الدّيوان - ص 208.

(18) الديوان ص 404.

(19) الشّعر على الشّعر مجلّة الفكر - 5-8-5-1985.

(20) الشاذلي بويحيى : الشابي والشاعرية الحقّ في الفكر V 1959-1960 .

(21) صلوات في هيكل الحبّ - الدّيوان ص 303.

(22) الشاذلي بويحيى - الشابي والشاعرية الحق - الفكر V.

في مذكّرات الشابي

فوزي الزمرلي

إنّ اتصال المذكرات واليوميات والترجمة الذاتية بحياة الكتّاب الخاصة. وتماثل بعض فنّياتها : رشّحها لتكون معابر الى حياة الكتّاب الخاصة والعامة قلّما نجد ما يضاهيها قيمة...

وإذا ما كان المؤلف أديبا فإنّ تلك النصوص تصبح أشعّة منيرة لأدبه ورافدا من روافده. ولذلك عدّ G. Genette اليوميّات الخاصة والمذكرات من جملة «أحفة النص Paratexte»... غير أنّ أهميّة تلك النصوص لا تتجلى إلاّ بإرجاعها الى مقوّمات أجناسها الأدبيّة، إذ أنّ هذه الأجناس الثلاثة المتقاربة تستقل بخصائص نوعيّة أساسيّة متولدة عن ظروف الكتابة وصورة المتلقي وفنّيّات السرد.

والحق أنّ هذه الإشكاليات لم تشغل دارسي شعر الشابي وحياته ولم تستقطب اهتمام دراسي مذكّراته أيضا : فهم لم يهتموا بجنسها الأدبي ومالوا إلى التسليم بقيمتها التوثيقية وسمتها الموضوعية ...

ونحن نزعم أنّ دراسة مقوّمات الجنس الأدبي للمذكّرات : باب لتقويم بعدها التوثيقي وإبراز مدى إنارتها لأدب الشابي. غير أنّ هذه الغاية لا تتحقّق - في نظرنا - إلاّ بالبحث عن مولّدات المذكّرات وقضاياها وغايات تدوينها.

عوامل نشأة المذكرات (في فجر 1930 بالذات)

قد يعتبر البحث عن عوامل نشأة مذكرات الشابي من قبيل التخمين والمجازفة : ذلك أنّ صاحبنا لم يشر الى تلك العوامل اشارة صريحة في مذكراته ولم يذكرها في رسائله... ومع ذلك فإن استقراء للمذكّرات والرسائل ووقوفنا على ظروف حياة الشابي الخاصة والعامة يمكن ان يدلّنا على أبرز العوامل التي حملته على تدوين مذكراته في فجر سنة 1930.

لا شكّ عندنا في أنّ أولّ حدث هام أثّر في حياة الشابي الأدبية ولوّن نظرته إلى الحياة والى منزلته في المجتمع تمثّل في محاضرته الموسومة بـ «الخيال الشعري عند العرب» : فقد ألقى تلك المحاضرة في شهر فيفري سنة 1929 وتعرّض بسببها الى حملة انتقادية شرسة : ثمّ بذل جهدا لنشرها في كتاب جعله يشعر دون شكّ وهو في العشرين من عمره - بنخوة الأدباء المبدعين الأعلام. ولكنّ اجتماع الشعور بامتلاء الذّات مع الإحساس بتجاهل الجمهور أو تحامله يولّد أزمة نفسيّة لاريب فيها.

ونحن نعرف أنّ الشابي التحق بمدرسة الحقوق وأقام بمدرسة السليمانية فتضافر العاملان على إشعاره برتابة الحياة وسخفها حسب عبارته في عدّة مذكّرات / وعمّقا إحساسه بالوحدة... وقد مثّلت وفاة والد الشابي في شهر سبتمبر 1929 منعرجا قاتما أشعره بزوال سنده الأوحد في الحياة ولوّن أيّامه بلون قاتم / وجعله حسب قوله «لا ينام إلاّ باكيا كئيبا».... وزاد مرضه بداء القلب - آنذاك - في تكثيف آلامه وتغيير نظرته الى الحياة.

جليّ من كلّ هذا أنّ الشابي شرع في تدوين مذكراته منذ غرّة جانفي 1930 متأثرا بشبكة هذه العوامل المضنية

وطبيعي أن تتلوّن مذكّراته بلون ذاتيّ قاتم : يحيد بها عن الموضوعية والتجرّد : «ويقلّص قيمتها الوثائقية.

ألم يقل André Gide إنّ يوميّاته الخاصّة تقدّم صورة خاطئة عنه لأنّه لا ينكبّ على تدوينها إلاّ في أوقات اليأس.

ولكن : لماذا ذكر الشابي في مذكّرة 6 فيفري أنّه بصدد كتابة مذكّراته : ثمّ نشر صفحات منها في حياته - بمجلّة العالم الأدبي بتسميات أخرى (أغنية الألم + صفحات دامية من حياة شاعر + أيّها القلب) : ثمّ لماذا عزم الشابي على تدوين مذكّراته أصلاً ؟

يبدو لنا أنّ محمّد الحليوي هو الذي زرع في الشابي بذرة تدوين مذكّراته وأوحى إليه دون قصد منه بوسم إحداها بـ «صفحات دامية من حياة شاعر» وقد يكون ذلك هو العنوان الذي أطلقه على مجموعة المذكّرات المخطوطة.

لقد أرسل الحليوي رسالة إلى الشابي قبل وفاة والد الشابي بأسبوع : ليشاركه حزنه على مرضه : وقال له :

« ولئن تأسّفت على شيء في حياتي فما أسفي إلاّ على هذه الأطوار التي مرّت بي دون أن أقيّد فيها خطراتي أو أدوّن آلامي ونغماتي. ويشهد الله أنّها آلام ذهبت صامتة إلى وادي النسيان والتحقت بعالم الآلام غير المشكوّة».

فلا غرابة إذن أن تردّد ذاكرة الشّابي أصداء هذا الكلام إثر وفاة والده و تدفعه إلى تدوين آلامه لكي لا تذهب هي أيضا إلى وادي النسيان : ثمّ ينشر صفحات منها بتلك العناوين.

ولكن، ألا يجوز لنا أن نعتبر الضجّة التي أحدثها كتاب "في الشعر الجاهلي " ودورها الحاسم في تأليف كتاب "الأيّام" من العوامل التي دفعت الشابي إلى تدوين مذكّراته : متّبعا فيها تسلسل اليوميّات ؟ أليست كتاب الأيّام ردّا على أنصار التقليد واتّهاما لمن طعن في فكر طه حسين وفي إيمانه .... ؟

وأنت إن عدت إلى فاتحة "الخيال الشعري" وجدت الشابي يؤكّد أنّه نشره «دون تنقيح أو زيادة أو حذف» وغايته من ذلك في رأينا أخذ القارئ شاهدا على بطلان ادّعاءات مناهضيه أولئك الذين رموه "بالزندقة والكفر" حسب ما ورد في مذكرة 20 جانفي : وهي نفس التهمة التي وجّهت إلى طه حسين.

إنّ مختلف هذه العوامل قد تجمّعت وتعاضدت في نهاية سنة 1929 فكان لها دخل أساسيّ في تقييد الشّابي لمذكّراته، كما كان لها دخل في تفريع صلاتها باليوميّات والمذكّرات والتّرجمة الذاتية : ووسمتها بسمات قلّصت من أهميّتها الوثائقيّة : كما سنرى ذلك لاحقا.

علاقة مذكّرات الشّابي بفنّ المذكّرات

نقل لنا الشابي في مذكّرة 6 فيفري 1930 حوارا دار بينه وبين السنوسي : صرّح فيه بأنّه بصدد تدوين مذكّراته .. وعند ما سأله السنوسي :

«وهل تجد الوقت الكافي لكتابتها ؟»

أجابه قائلا :

«أجده يوما ولا أجد آخر»

إنّ هذا الحوار يبرّر صدور الكتاب تحت عنوان «مذكرات» ويهدي إلى الفجوات في تسلسل تلك المذكرات التي صدرت على نسق اليوميّات ويغري باعتبار الكتاب مذكّرات.

... ولكن، رغم أنّ عبارة مذكّرات «مرنة فضفاضة، طيّعة عادة فإن مدار المذكرات على الأحداث التي يرويها الكاتب لا على شخصه أو شخصيّته ...

وبناء على ذلك تمسي مذكرات الشابي موصولة بفنّ المذكرات لاحتفالها بعاملي الشهادة والتبرير المميّزين لفن المذكرات (.....).

ولكنّ الشابي اتّبع - مع ذلك - تسلسل اليوميّات فاقتحم مجال هذا الفنّ وحدّثنا عن ماضيه وعن حياته الخاصّة في عدّة نصوص لامست حدود التّرجمة الذاتيّة. للدلالة على مجموعة من الانطباعات والأفكار وغيرها» على حدّ عبارة Paul Verlain : فإنّ المنظّرين قارنوا المذكرات بالترجمات الذاتية للاهتداء إلى الملامح البارزة في المذكّرات.

... وخلاصة نتائج جورج ماي أنّ المذكرات تشترك مع السيرة الذاتية في خضوعها لدافعين عقلانيين هما : دافع الشهادة ودافع التبرير.

المرء على ما رأى تقرير مذكّرات وتبرير الأفعال أو الأقوال أو الأفكار بعد حصولها يعدّ سمة بارزة في المذكّرات.

علاقة المذكرات باليوميات

إنّ نصوص الشابي تقترب من فنّ المذكرات بقدر ما تبتعد عنه لتتصل باليوميات. فقد اتبّع صاحبنا ترتيب اليوميّات وحاول الالتزام بذلك إلى حدّ كبير :

وأبرز شاهد على ذلك مذكّرة 14 جانفي التي اكتفى فيها بتحرير خمسة أسطر ليشير إلي انقباض نفسه وعزوفه عن الكتابة .... ومذكّرة 3 جانفي التي أجهد فيها نفسه لكي لا ينقطع عن تدوين يوميّاته ....

وتقترب المذكرات من فن اليوميات بإبرازها أنّ المروي له الأوّل والمباشر هو ذات الكاتب نفسها ... وهي الذات الفاصلة في فنّ اليوميّات بين الكاتب والجمهور المحتمل حسب عبارة G. Genette.

وقد كان توجّه الشابي إلى ذاته جليّا في كتابه من خلال استعمال ضمير المخاطب : وخاصة عندما يتوجّه إلى نفسه بصورة مباشرة ساخرة في مذكّرة 3 جانفي قائلا :

«لا تغامر يا شابي وارجع إلى عشّك».

إنّ إفصاح الشابي في كتابه عمّا لا يجرؤ على قوله للناس ... والحرص على تدوين يوميّاته .. مهما كانت الأحداث بسيطة.... يصل الكتاب اليوميات دون ريب. غير أنّنا نجد ثغرات غريبة في اليوميات تبعث على الشكّ في متانة صلة هذا الكتاب بفنّ اليوميّات.

يتّضح لنا من جلّ اليوميّات أنّ الشابي كان يدوّن في اللّيل أهمّ الأحداث التي عاشها في يومه ... أو ينطلق من ذلك على الأقلّ ...

غير أنّ بعض اليوميّات تشي بأنّ الشابي لم يدوّنها في تلك الأيّام بالذات أو أنّه لم يدوّنا كلّها في تلك الأيّام ....

ويكفينا شاهدا على هذا يوميّة 8 جانفي حيث ذكر الشابي رأيا في كتاب فطلب منه أحد أصدقائه أن يصوغ فكرته في مقال .... ويواصل الشابي : «ولكنّني لم أكتبها لحدّ الأن ولا أدري هل أنا كاتبها أم لا ؟».

فهذا اللّقاء تمّ في المساء ودوّن الشابي الحوار في اليوم نفسه حسب ما يدلّ عليه تاريخ المذكرة : في حين أنّ عبارة لم أكتبها لحدّ الآن تدلّ على تأخّر تحرير النص أو قسم منه على الأقلّ (ولنا شواهد أخرى)

وإذا ما تسرّب إلينا الشكّ في دقّة تواريخ تأليف بعض اليوميّات فإنّ ذلك يغرينا بالشكّ في غيرها. وتبتعد المذكّرات عن فنّ اليوميّات الخاصة بسكوتها عن إنشاء أسرار الكاتب الحميمة لأسماء جلّ الشخصيّات التي انتقدها وفي ذلك دليل على أنّه كان ينوي نشرها يوما..

وقد نشر بعض أقسامها في حياته فعلاً.....

ولكنّ أغرب مافي هذا الصّمت : صمتها عن ذكر ظروف كتابة "النبي المجهول"..

القصيدة التي نشرت في الديوان بتاريخ 21 جانفي 1930...

فقد صرّح «السنوسي» بأنّ الشابي جاءه بذلك القصيد بعد الصدمة النفسية التي لحقته من جرّاء غياب الجمهور عن المحاضرة التي جاء لإلقائها يوم 13 جانفي بالنادي الأدبي.

... وإن كان من النادر أن نجد الأدباء يزاوجون بين تدوين اليوميات والجهد الإبداعي / حسب ما انتهى اليه Alain Girard في كتابه عن اليوميات الخاصة / فإنّ سكوت الشابي سكوتا مطلقا عن هذا القصيد يبقى مثيرا للاستغراب.

صلة المذكرات بفن الترجمة الذاتية

لقد انفصلت مذكرات الشابي عن فنّي المذكرات واليوميات في بعض الجوانب لتلامس فن الترجمة الذاتية : ذلك أنّ في اهتمام المذكرات بشخصية الشابي وفي توقها الى أن تكون

شهادة على كاتبها قرب من الترجمة الذاتية : وتداخل الحدود بين هذه الأجناس عادي كما بين ذلك «جورج ماي»...

طبيعي والحال هذه أن تتباين تصنيفات الدّارسين لهذه المذكّرات التي ساهم كاتبها بنفسه في إذكاء حيرة دارسيها، إذ رتّبها ترتيب اليوميات ووسمها بالمذكرات... ولكنّ الأكيد أنها ليست ترجمة ذاتية لافتقارها الى عدّة مقوّمات مميّزة للترجمة الذاتية/ وعلى رأسها ميثاق الترجمة الذاتية والاهتمام بطور الطفولة...

ولا يكفي إثبات تواريخ أيّام التدوين لاعتبارها يوميّات... خاصة أنها لا تدلّ دائما على أيّام تدوين تلك النصوص...

ولئن تميّزت اليوميات الخاصة بدقّتها وصحّتها لأنّها تحاصر ما جرى يوميّا / فإنّ نصوص الشابي تفتقر أحيانا إلى هذه السّمة افتقارا محيّرا.

... ولئن إتصلت مذكرات الشابي بفنّ المذكرات بإخبارها عمّا شاهده الشابي أو سمعه وإخبارها عمّا أتى أو قال... فإن إطالتها في الإخبار عن الأحوال التي كان عليها الشابي تجوب في حقول فنّ السيرة الذاتية.

ولافائدة من إضافة تصنيف آخر إلى التصنيفات التي وضعها دارسو مذكرات الشابي : ذلك أنّها مزيج من ثلاثة أجناس ولا تخضع لبنية ثابتة لأنّ جلّ صفحاتها التزمت بترتيب اليوميّات وتدوين الأحداث... يوما بيوم «لا يمكن أن تنتظمه بنية» حسب ما أثبتته Béatrice Didier .

...ومع ذلك يجوز لنا أن ندرج مذكرات الشابي ضمن أدب المذكرات... استنادا على : Verlaine الذي اعتبر عبارة مذكرات «مرنة، فضفاضة، طيّعة عادة للدلالة على مجموعة من الانطباعات والأفكار وغيرها».

والحقّ أنّ هذه الخصائص التي تجلّت لنا من دراسة الجنس الأدبي للمذكرات هي التي تقودنا إلى تحديد دوافع كتابة الشابي لذلك النصّ / ... وتيسّر لنا سبل استجلاء قيمته الحقيقية.

قيمة المذكرات في شهادة الشابي

لقد استند فريد غازي الى المذكرات التي وصفت ظروف إقامة الشابي بالمدرسة اليوسفية / ودراسته بمدرسة الحقوق وصلاته بالنوادي الأدبية وانتهى الى أنه : «لا يمكن أن نتخيّل نموّ فكره وتطوّرات عقله وأفكاره دون أن نعيده الى هذه البيئة المادية...» وهذا الكلام على جانب كبير من الصواب... وإضافة إلى شهادة الشابي على الأوساط التي اتصل بها وتأثّر... نجده يجاهر ببعض جوانب شخصيّته... (مزاجه العصبي... توتّره - مظاهر الشذوذ في اللباس والأقوال...).

والحق أنّ هذه الشهادة على جيله وعلى محاضريه مطبوعة بطابع ذاتي صرف : (إطراء أنصار التجديد - التهكم من المقلدين...).

يكفي شاهدا على هذا تعليقه على موقف أحد الأدباء المقلدين لاتهام فئة بأكملها : «باتخاذ مواهبها بخوراً تحرقه أمام العاهرات». 5 جانفي ...

وقد حدّثنا الشابي في المذكّرات عن منزلته في الوجود ونظرته إلى الكون وعن الشعر الحق... ولكنّه كان - حسب قول فريد غازي - يردّد ما استقاه «من فيض ينبوع الابداعيّة الغربية التي تروّى بها... من خلال جبران ولامرتين وغوته...».

...وبذلك غمرت الصور النمطية المشتركة ملامح ذات الشابي فلم يبق لنا سوى قائمة الكتب التي قرأها والأفكار التي تأثر بها في ذلك الطور من حياته تأثيرا بانت ملامحه على أدبه وسلوكه في الحياة.

... والحق أنّ خيبة ظنّنا الكبرى قد تولدت عن صمت المذكّرات عن هدينا الى ظروف ولادة قصائد الشابي وتشكّلها... فقد اكتفى بذكر أنه كتب قصيدة عن منظر عجيب رآه في المنام ولم يحلنا على عنوان القصيد...

ولعلّ الثغرات التي تلت مذكرة 21 جانفي هي الهادية الوحيدة الى قصيد النبي المجهول ذلك أنّ الشابي انقطع عن

تدوين مذكراته أيام 22 + 23 + 24 جانفي رغم حرصه على مواصلة تدوين مذكراته... فقد يكون تاريخ القصيد : هو تاريخ انبعاث الفكرة أو بداية التدوين... وتكون أيّام الصمت هي أيّام الإنشاد والتجويد / وسندنا في ذلك دراسة Alain Girard التي أكدت أنّ انشغال المبدعين بإبداعهم كثيرا ما يصرفهم عن تدوين يومياتهم... وذلك ما يفسّر الثغرات الطويلة أحيانا... ولنا في تقطع المذكرات بعد يوم 13 جانفي وهو اليوم الذي غاب فيه الجمهور عن محاضرة «الأدب العربي في المغرب الأقصى» كما لنا في اقتضابها وتوتّر لهجتها ما يدل على حالة الشاعر التي ولّدت النبي المجهول يوم 21 جانفي.

في الجانب التبريري

لقد خضعت المذكرات لدافع تبريري قوي : ذلك أنّ الشابي كان يلتقط مواقف الناس من سلوكه ولباسه وأدبه ومذهبه في الحياة دون أن يجرؤ على الردّ عليهم. وفي سكون الليل ينطوي على ذاته ويأخذ قلمه ليردّ على مناهضيه أو منتقديه / ردّاً يبرّر به أفعاله وأقواله وأفكاره تبريرا وسم أسلوبه بسمات الحجاج أحيانا / وكشف عن تضخّم ذاته واعتزازه بنفسه...

ولعل موقفه من الخيال الشعري عند العرب / ومن ردود فعل المتحاملين عليه يمثل عاملا من عوامل التبرير الأساسية في المذكرات... ويجعل تلك المذكرةَ عتبةً الى نصّ نثري مخصوص (مذكرة 20 جانفي). ... فإذا كانت شهادة الشابي وتبريراته متولّدة عن تلك العوامل التي ذكرناها في بداية كلمتنا. ...ومتلوّنة بتلك الألوان ... فإنها تكشف عن نفسيّته وطباعه ووجهات نظره الذاتيّة : أكثر من كشفها عن حقيقة الواقع الذي عاشه : ومتى كان الأدب وثيقة ؟ أو متى كان صورة وفيّة للواقع ؟؟

... ولئن كان الشابي قد غربل بعض الأحداث وسلّط عليها رقابة ذاتية عند تدوين المذكرات... فإنه قد أثبت في المذكرات أقوالا لم يجرؤ على ذكرها بمحضر الناس... وحاول أن يكون صريحا متجرّدا دقيقا (مذكرة 6 جانفي : يقول رأيه في الشعري بمجلس... وعند التدوين أثبت القول نفسه وشفعه باعتذار وندم). لقد سبق أن ذكرنا شكّنا في دقة بعض المذكّرات / وفي مسألة تواريخ تدوينها / .... ولنا في مذكّرات أخرى قرائن على وجود خلل في التدوين يصعب تبريره.

13 جانفي : في النادي الأدبي

لم يلق محاضرته عن الشعر في المغرب. 20 جانفي قمت بالمحاضرة وأغضب طائفة، اهتدى إلى ذلك نور الدين صمود... وعثرنا على قرائن أخرى تثبت وجود هذا التناقض... فان كان الشابي قد دوّن الأحداث يوما بيوم / فكيف يمكن أن يتناقض هذا التناقض في مسألة خطيرة في حياته كما أسلفنا. صحيح أن كتّاب اليوميات كثيرا ما يعودون الى نصوصهم لإصلاحها أو لتجويد عباراتها عندما يعدّونها للنشر : ولكنّ : هذا لا ينطبق على مذكرات الشابي : ولا يبرر التناقض الذي ذكرناه.

الخاتمة

إنّ مذكّرات الشابي ثريّة بنوع الشهادة التي قدّمتها... وبغزارة دوافع تأليفها... دون أن تستحيل الى وثيقة موضوعيّة دقيقة...

ولعلّ دافعها الأكبر : دافع خفيّ : قابع في ركن قصيّ من أركان نفس الشابي...

فقد دشّن الشابي مذكراته في ليلة مرعبة أطلّت من تجاويفها قافلة من أشباح الموتى... ثمّ استبدّت به أهوال الموت وحاصرته في غرفته الضيّقة كلّ ليلة فكان – حسب عبارته – لا ينام إلاّ باكيا كئيبا...

ولذلك كان تدوين المذكّرات سبيلا لتخفيف الأسى وحبس الدّموع وطرد شبح الموت... بل قل معراجا يفرّ به الشابي من أشباح الفناء ويدفع عنه روعها الى حين.

جماليّة الزّمان في شعر الشابي : نحو دراسة أغراضيّة منهجيّة

علي الغيضاوي

تمهيد

نقصد بالجماليّة جملة الخصائص الفنيّة التي يعبر من خلالها الشاعر عن معنى أدبي ما أو عن جملة من المعاني فيخرجها من حيّز المفاهيم العامّة أو المتصوّرات إلى مجال الصّياغة الفنيّة حتى يؤثّر في قارئه تأثيرا انفعاليًا عاطفيًا أو تعبيريًا فنّيا فضلا عن فعل الإقناع.

– ونعني بالزمان الزّمن الذاتي المعيش أو الزمان النفسي كما تعيه ذات الشاعر وتعيشه في نوعيّته لا في بعده الموضوعيّ. فيرد التّعبير عنه في مستويات من النص مختلفة وبأساليب متنوّعة.

– ويعنينا من آثار الشابي ديوان أغاني الحياة 1970 الدار التونسيّة للنشر في 307 صفحة بتقديم شقيقه محمد الأمين الشابي.

I – الدراسة الأغراضية لشعر الشابي

1 – مقدمة

لئن تفاوتت آثار الشابي حظّا من الدراسة فإنّ شعره حظي من اهتمام الدّارسين بأوفر نصيب. ومن الدراسات ما ربط بين الشاعر وشعره (أبو القاسم محمد كرّو) ومنها ما ربط بين الشابي والمؤثرات التي فعلت فيه (فؤاد القرقوري/رشيد الذوادي/جعفر ماجد) ومنها ما عكف على شعره مستقصيا هذا الموضوع أو الغرض أو ذاك : فقد عني عمر فرّوخ بالحبّ والحياة في شعر الشابي وعني غيره بالطبيعة والغاب والمرأة والغربة.

ولعلّ أبرز الدراسات "الأغراضية" * التي صدرت أخيرا هي دراسة صور النور والظلمة في شعر الشابي لمصليه (بالفرنسية في مجلّة أرابكا Arabica المجلد 26 العدد 2 - 1979).

ودراسة اللحظة الأولى والمدّة في شعر الشابي لعبد الصمد زايد (حوليّات الجامعة التونسية العدد 27-1988) خصصنا هاتين الدراستين بالذكر لا لصدورهما بمجلّتين علميّتين شهيرتين وإنّما لسببين آخرين :

– أوّلا : نظرا إلى صلة هذين المبحثين بموضوعنا. إذ لا ريب في أنّ اللحظة الأولى والمدّة زمانان مبجّلان في أغاني الحياة ولكن ليسا الزمانين الوحيدين. ولا شكّ أيضا في أنّ صور النور والظلمة وهما زوجان خلافيّان رامزان في شعر الشابي.. على صلة بموضوعنا ولكنّ هذه الصور الرمزيّة المتصلة بالنّور والظلمة أوسع من أن تنحصر في موضوع الزمان. إذ كان منها ما يتصل بالألوان وتهيئة الأجواء الشعرية أكثر ممّا يتّصل بالمواقيت المضبوطة التي يتخيّرها الشاعر لإحداث دلالة زمانيّة تهدف إلى التأثير في قارئه.

– ثانيا : تبدو هاتان الدراستان الأغراضيّتان منهجيّتين قاطعتين مع طور الدّراسة الأغراضية المباشرة التي تعيّن موضوعا من المواضيع البيّنة على سطح النصّ الشعري تسعى

إلى لمّ شتاته قانعة بتتبّع مظاهر تجلّيه في النصّ دون إعادة تلك المظاهر إلى مستويات متنوّعة يراتب بينها ويقع الإلحاح على صلة بعضها بالبعض الآخر.

فقد سعت هاتان الدراستان إلى ضبط المفاهيم الأساسيّة وحرصنا على التفريق بين جزئيّاتها وسعت كلّ واحدة منهما إلى ضبط شبكة من المعاني تتفاعل فيما بينها وتتواصل.

2 - الدراسة الأغراضية المنهجيّة

أ - دواعي الاهتمام بمثل هذا المبحث

– قد يتبادر إلى ذهن القارئ أنّ الدراسة الغرضيّة درجة (Une mode) ولّى زمانها لأنّها ارتبطت بإحدى الفلسفات التي ذاعت في نهاية القرن الماضي وبداية القرن العشرين (فلسفة E. Husserl وخصوصا منها دروسه في المنهجيّة الظاهراتيّة أو الفينمونولوجيا ودروسه عن الوعي الحميم بالزمان) Leçons sur la conscience intime du temps.

مثلما ولّى زمان دراسات أدبيّة أخرى مثل "الرجل وآثاره"

– لارتباطها بتاريخانيّة "Historicisme" القرن التّاسع عشر

– وولّى زمان دراسات من قبيل "حياة الشاعر من خلال شعره"

– لارتباطها بعلم النّفس.

ففضلا عن تهافت مثل هذا الزعم في ذاته لأنّه يعتبر مناهج الدراسات الأدبيّة موجات موضة متعاقبة متوالية نذكّر بأنّ الأصول الفلسفيّة المنهاجيّة وهي المنهج الظاهراتي أو الفنمنولوجيّ وإن ذاع فعلا في بداية القرن انطلاقا من دروس أدموندهوسرل E. Husserl الذي أراد إيجاد حلّ لمعضلة تتصل بنظريّة المعرفة في عصره نذكّر بأنّ هذه الأصول تواصل البحث فيها في حلقات أو دارات ثلاث نكتفي بالإشارة إليها في الهامش

– زد على ذلك أنّ مرحلة ما بعد البنيويّة (بما اتّصل بها من مقاربات نقدية كالشكليّة والنصّانيّة والدّلاليّة) عادت إلى المنهج الأغراضيّ من جديد وليس أدلّ على ذلك من تخصيص أعداد كاملة من مجلاّت عرفت بريادتها في المجال النّقدي وتجديدها للدّراسة الغرضيّة أو الأغراضيّة* محاولة الإفادة من مختلف المقاربات السّابقة على اختلاف مناهجها وساعية إلى الإفادة من أعلام الدّراسة الأغراضيّة كغاستون باشلار G. Bachelard ونورثروب فراي N. Frye

– لذلك كان بإمكاننا الحديث عن أغراضية منهجيّة.

ب - المقوّمات المنهاجيّة للدّراسة الأغراضية

كثيرا ما يشير أهل الإختصاص إلى أغراضيّة ظاهراتية وإلى أخرى بنيويّة وإلى ثالثة تدعى دلاليّة.

والحقيقة أنّ هذه التّسميات لا تعدو أن تكون أسماء لنفس المسمّى. فقد كان أعلام البنيويّة والدلالية آخذوا الأغراضيين الظاهراتيين لإعراضهم عن تدبّر الشّكل والصياغة وحصر الاهتمام في المضامين ممّا حدا ببعض الأغراضيين منهم إلى استنطاق الأشكال لاستقصاد الدلالة واستمرّ الجدل واستشرى وأعرض غ. باشلار عن الدخول في المساجلة والجدل وإن بدا في أعماله النقديّة فاتحا لمجالات كثيرة واسعة أمام النقاد في نظر بعضهم فإنّه بدا للآخرين قارئا سيئا لا ينحو إلى اتّجاه مضبوط ويقع على السفاسف أكثر ممّا يقع على الدّلالات العميقة.

وإذا ما تمعّن الدّارس في الأدبيّات النظرية التي ظهرت في فترة ما بعد البنيويّة والتي صدر مجملها في المجلّتين اللّتين أشرنا إليهما سابقا يرى في يسر أنّ الأغراضية مهما يكن المنهج المتبع فيها تقوم أساسا على :

– مقوّم أوّل : تحديد نوع المعنى أو الموضوع أو الغرض موضوع الدّراسة انطلاقا من عمليّة القراءة بالأساس.

لاشك في أنّ الغرض موضع الاهتمام لا يكون غريبا عن الأثر الأدبيّ وإنّما الأثر هو الذي يكون أوحى بالاهتمام به : فهو عندئذ ظاهرة في ذاتها تعطى لوعينا كما يقول الظاهراتيون.

ولكنّ الظاهرة لا تدرك لذاتها وإنّما تدرك كما رآها وعي القارئ فنظفر في هذا الصدد بمصادرة ظاهراتيّة ثانية

Postulat وهي أنّ الظواهر التي يدركها وعينا تختلف عن الظواهر في حدّ ذاتها فما يعطيها معناها إنّما هو الوعي المدرك.

وفي هذا المستوى الأوّل لا يختلف الظاهراتيّون والبنيويّون والدّلاليّون في أنّ المعنى الأدبيّ ينبغي أن يكون ماثلا حاضرا في الأثر المدروس وينبغي للدّارس ألاّ يحافظ عليه كما أتى في الأثر وإنّما ينبغي له أن ينظّمه حسب نوع قراءته وثقافته وحدّة وعيه أو حسب قصديّته. ممّا يمهّد للمقوّم الثّاني.

– مقوّم ثان : ليس المعنى أو الموضوع أو الغرض الأدبي جملة من العناصر المفرّقة تذكر تعدادا وتتناول اتّفاقا وإنّما ينبغي ترتيبها وتنظيمها لتكوّن سبكة حيويّة تتفاعل عناصرها وتتشابك في جدليّة دافعة.

فالمصادرة الظاهراتية وراء هذا المقوّم هي أنّ وعينا بالظواهر ليس كميّة هذه الظواهر وأنّ زمان وعينا ليس جمعا بين أبعاد الزمان الثلاثة على التعاقب وإنّما توجّدها في لحظة الوعي متزامنة وليست الظواهر حاصلا كميّا وإنّما تحضر في وعينا حضورا نوعيّا تبعا لنوعيّة هذا الوعي (منه الوسنان Conscience Endormie ومنه اليقظ Conscience éveillée فتكون شبكة المعاني والمواضيع والأغراض منظّمة متراتبة وفق حالات الوعي والإدراك الذي يعود بها إلى "الصور الذهنيّة" أو الجواهر. "Les essences".

أمّا المصادرة الدلاليّة فهي أنّ هذه المواضيع تكوّن بنية دلاليّة يقع النّظر إلى عناصرها في علاقتها بسائر العناصر.

لذلك ينظر إلي المصطلح نظرة دقيقة فليس الغرض الأدبيّ مجرّد موضوع تحوم حوله الدراسة وإنّما ينظر إليه.

– كغرض Archithème

– كموضوع Un thème

– كمعنى Sous-thème

ويمكن أن يتجلّى المعنى في اللفظ الصريح أو بغياب اللفظ ويمكن أن يكون الموضوع جملة من المعاني المتشابكة في مستويات عديدة و بطرق شتّى أمّا الغرض فهو الظهور في مستوى المتصوّرات Concepts أو المفاهيم العامة لذلك ينبغي النظر إلى :

الغرض الأدبيّ عند البنيويين والدّلاليين حسب القواعد التالية وهي منتظمة في ثلاثة أزواج :

1 - الوضع / الحذف Position/supression

2 - التعميم / التخصيص

Généralisation/spécificationné

3 - التركيب / التحليل أو التفكيك

Composition/Décomposition

بينما ينبغي النظر إلى الغرض الأدبي عند الظاهراتيين وفق حالات الوعي وقصديّته وفق مصادرة موروثه عن الأستاذ المؤسّس أ- هوسرل وهي تعدّد الظواهر بتعدّد زاويا النظر إلى الظاهرة ذاتها وإعادة حالات الوعي إلى قصديّة أو نيّة يتّجه الوعي الإدراكيّ إلى السير فيها.

ويتّضح ممّا سلف بسطه أنّ بناء شبكة الدلالة قائم على وعي القارئ أو على فهمه وتأوّله في عمليّة حيويّة نشيطة دؤوب لذلك أعرض الأغراضيّون عن استعمال كثير من المصطلحات التي اشتغل بها دارسون عمدوا إلى أغراضيّة مباشرة لا تستند إلى منهج كمصطلح الموتيف مثلا motif وهو مستمدّ من المباحث في الفلكلور. وسعى الأغراضيّون إلى تحديد المستوى الذي ينبغي الانطلاق منه لتحديد المعنى الأساسي.

– المقوّم الثالث : هل يكمن المعنى الأدبيّ في :

– اللفظ ؟

– أ في الجملة ؟

– أ في النصّ ؟

– أم في جملة النّصوص ؟

يتّفق الظاهراتيون والبنيويّون على أنّ اللفظ لا يفي بالمعنى الأدبي لأنّ من المعاني الأدبيّة ما يبرز وإن بغياب اللفظ وكذا الجملة فإنّها لا تفي بالمعنى الأدبيّ لأنّه يتجاوزها ويحلّ في النصّ بأكمله عندما يصبح فكرة مؤرّقة متردّدة في أشكال

مختلفة كالأسلوب والبناء الشّكلي والصورة ونوع الخطاب بل يوجد من المعاني ما يشيع في الأثر بأكمله بل في آثار حقبة من الحقب عند عدد كبير من الكتّاب والشّعراء.

– المقوّم الرّابع : يتّفق كلّ الأغراضيين على أنّ الدّراسة لا تنطلق من أحكام مسبّقة فليس الدّارس باحثا عن الشّواهد وإنّما هو متابع لشبكة من الدّلالات يتضافر في إنتاجها جمع من العناصر والمستويات التعبيرية أو هي نظام من المتصوّرات والمفاهيم انحلّت في العمل الأدبي معاني شائعة بوسائل شتّى.

وعلى الدّارس أن يعاود المسلك الذي سلكه المبدع انطلاقا من قصديّة وعي انطلق من شاغل رئيسيّ أبان عنه متصوّر أساسي وتشعّب في الأثر بارزا حينا ومتخفّيا أحيانا وفق حالات الوعي المختلفة التي مرّ بها المبدع فليس للدّارس إلاّ أن يستعين بذهنه ليعاود المسلك الذي سلكه ذاك المبدع لذلك كانت الأغراضيّة نتيجة قراءة متأنّية يضبط تأويلها وعي حائر في اتّجاه ينبغي تبيّنه.

وهذا المقوّم الأخير هو في الواقع مقوّم منهاجي عام يمكن تقريبه مّما يسمّى بموضوعيّة الدّارس يتابع الظواهر فيسمّيها كما أسمت نفسها ولا يعسف عليها عسفا.

تلك هي أهمّ الضوابط المنهاجيّة لدراسة أغراضيّة جادة دعانا إلى التبسّط فيها ضرورة التمييز بينها وبين أغراضيّة بدائيّة مباشرة رأيناها تكاثرت واستشرت في تناول آثار الشابي عموما وفي أغاني الحياة على وجه الخصوص وثمّة داع آخر دعانا أيضا إلى هذا التبسّط المنهجي وهو عائد إلى نوع الموضوع الذي ندرس وهو الزّمان إذ هو متصوّر في الذهن لا يحيل على حقيقة ماثلة في الواقع الخارجيّ.

3 - الزمان في الشعر

أ - حدّ الزمان وأنواعه وأبعاده

***حدّ الزمان**

لقد سبق للقدماء أن نبّهوا إلي عسر تعريفه بل إلى استحالته : فإن تمكّن أرسطو من تعريفه باعتباره كميّة الحركة بحسب المتقدّم والمتأخّر وتوارث الفلاسفة هذا التعريف حتّى القرن التّاسع عشر فإنّ القديس أغسطينيون St Auguston أشار إلى أنّه يعرف الزمان مالم يسأله أحد عنه ولكن متى سئل استبان له استحالة معرفته.

وهو عنده في الذهن أو في الرّوح لا وجود له خارجهما :

– فهو في بعده الماضي ذاكرة
– وفي بعده الحاضر انتباه
– وفي بعده الاستقبالي ترقّب.

ولكن لا وجود لا للماضي ولا للمستقبل أي لا وجود لهذا التّعاقب في الذهن وإنّما المرجع دائما هو حاضر الذهن أو الرّوح – تستحضر الماضي بالذاكرة

– وتستحضر الآتي بالترقّب والاستباق
– وتستحضر الحاضر.

ورغم اهتمام القديس أغسطين بالزمان اللاهوي فإنّه لفت انتباهنا بهذا الحدس بالزمان النفسي المعيش الذي يعنى بالمدّة عوض الديمومة ويعنى بعيش الزمن تبعا لمعطى النّوعيّة لا وفق معطى الكميّة كما وضّح ذلك الفيلسوف برغسون في «Essai sur les données immédiates de la conscience»

ممهّدا السبيل إلى الفلسفة الظاهراتية التي كادت تتمحّض لدراسة الزمان مركّزة على دراسة الذات في كينونتها وزمانيّتها : إذ لا يتمّ وعي الذات بكونها إلاّ انطلاقا من وعيها بنوع زمانيتها وهي زمانيّة لا تقوم على التّعاقب وإنّما على التّزامن بين الأبعاد الثلاثة الماضي / الحاضر / و المستقبل التي يفصل بينها الفيزيائي في الزمن الموضوعي.

*** أنواع الزّمان**

إن كان الزمان الذي يعنينا في هذا المجال هو الزمان الذاتي أو الزمان النفسي ولا سبيل إلى إدراكه إلاّ بحالة الوعي به فإنّ من الأزمنة ما هو موضوعي يعني به الفيزيائي ويقيسه وأظهر خصائص هذا الزمان أنّه يقاس ويميّز كثيره من قليله

ويستبان فيه مبدأ التعاقب وتختلف وسائل قيسه من حيث التطوّر والدقّة أو البدائية والتقريب وهو على كلّ حال زمان العدّ والحساب أو هو كما قال الطبري "توالي اللّيل والنّهار". وهو ظاهر للحسّ من خلال الأجرام السماوية والنّجوم أو من خلال تعاقب الفصول ومرور الحقب وهو ماثل للإدراك تبعا للخبرة بأطوار التاريخ ولكنّه ليس موجّها بخلاف الزمن الذاتي الذي يرتبط بذات واعية تعني زمانيتها انطلاقا من هذا الزمان الخارجي الموضوعي ولكنّ أظهر خصائص الزمان الذاتي هو التزامن في وعي الذات بالأبعاد الثلاثة للزّمان.

وثمّة زمان ثالث هو الزمان التاريخي وثمّة رابع هو الزمان البيولوجي وثمّة الزمان الاجتماعي والديني أو الاسكتولوجيّ وهو الذي يقدّر مدى استمرار الحياة الدنيا ويحدّد ميعاد قيام الساعة أو الأجل المسمّى وعادة ما تفيض الأديان في الحديث عن أجل انتهاء العالم.

ولكن كنّا أشرنا إلي خاصيّة هذا الزّمان أو ذاك ولا يفوتنا أن نذكّر أخيرا بأنّ بين هذه الأنواع أو الأصناف من الأزمنة أكثر من صلة.

إذ يتمّ الوعي بالزّمان الذاتي انطلاقا من الزّمان الخارجي الذي يحيط بالفرد ويغمر عالمه الطبيعي ويستطيع الفرد أن يعيش نسقا من أنساق الزمان تبعا لنوع المجتمع الذي يعيش فيه (فمنها المجتمعات الماضوية والمستقبلية والتي تعيش حاضرها ومنها المجتمعات الراكدة ذات الزمانية البطيئة التي هي على التراخي والمجتمعات ذات الزمانية المتسارعة إلخ...).

*** أبعاد الزمان**

لا يكاد جمهور الناس يري في الزمان أكثر من الأبعاد الثلاثة الشهيرة أي الماضي والحاضر والمستقبل وإن إتّصل الأمر بالذّات المدركة تحدثوا عنها في علاقتها بتراثها وتساءلوا عن مصيرها (عادة الجماعيّ ضمن مصير الأمّة وهذا ديدن الدراسات العربيّة).

والواقع أنّ للزمان أبعادا أخري لا تقلّ أهميّة عن الأبعاد الثلاثة السابقة الذكر :

- منها بعد التّعاقب وما يقتضيه من مفهوم التغيّر ونوع اتجاهه كالتطوّر مثلا

- ومنها بعد التزامن وما يقتضيه من تواصل واستمرار رغم التغيّر.

وللزّمان أنساق كالتّسارع والتّراخي وله أيضا خصائص كالاتّصال والانفصال.

ولا ينبغي النظر في هذه الأبعاد منفصلا بعضها عن بعض وإنّما يحسن أن يقاطع بينها للبحث عن المفاهيم الأساسيّة للزّمان ومنها مثلا في الوجدان والذّهن.

- أنّ الزّمان قوّة مُفنية لذلك يتّصل بمفهوم الموت والمصير الحتميّ ويتّصل بالرّوح القدريّة الخاضعة المسلّمة.

- وأنه الزّمان قوّة مغيّرة يخضع لفعلها التغييريّ الإنسان والحيوان والنّبات وحتّى الجماد.

- وأنّ الزّمان قوّة حافظة تبقى على جليل الأعمال وتحتفظ بمأثور الأعمال والقيم وبأعلام الرجال ونبهائهم : ممّا يجعل الدّارس يبحث في علاقة الزمان بالسّرمديّة وهو ولا شك مبحث فلسفي ولكن من الشعراء من يحدس به ومن الناس من يهتدي إليه بفضل المنطق السليم والحسّ الحادس.

- وقد يكون الزمان قوّة منتجة خلاّقة (لدى الفرس / لدى الأوروبيين في عصر نهضتهم في طور خروجهم من الإقطاعيّة إلى البورجوازية في آخر العهد الوسيط G.-J. Le Goff .

II - الزّمان في أغاني الحياة

رأينا أن نبدأ بالانطلاق من المفاهيم العامّة للزّمان بالاعتماد علي مصطلحات نراها تناسب هذه المفاهيم. فجمعنا بين مفهومين اثنين يبدوان على الترادف ولكنّنا نراهما في "أغاني الحياة" نوعين خلافيين وهما :

1 - الدهر/الزمان

دأب أسلافنا على التسوية بينهما فإن كان الدهر "لقليل الوقت وكثيره" كما ورد في اللّسان فإنّ الزمان "هو توالي اللّيل والنّهار" كما ورد في تاريخ الرّسل والملك للطبري.

ولكنّنا نستنتج من معاجم اللغة وسائر استعمال القدماء نوعا من التراتب فكأنّ الدهر للمطلق بينما الزمان للمطلق حينا وللمُدَد المحدودة أحيانا فكأنّه في مرتبة تلي مرتبة الدهر.

والأمر في نظرنا أبسط من ذلك. وكاد ابن منظور في "لسان العرب" ينتبه إليه عندما أشار إلى عادة الناس والشعراء في نسبة الحوادث والغوائل إلى الدهر وكانوا يسبّونه حتّى كان الحديث القدسي : يؤذيني ابن آدم.

وبينما تواصل ذكر الدهر بعد الإسلام كمعنى شعري أشبه بالكليشيّات بدا في شعر المحدثين شكوى الزمان (الحماسة) وديوان المعاني (في ق 4) وذم الشيب.

والزمان خلافا للوقت والدهر ليس من أصل سامي بل هو فارسي سنراه يشيع في مزاوجة للفظ "مكان" لدى المتكلّمين في ق II ولدى الشعراء أيضا.

وتبسّطنا في هذا قليلا حتّى نذكّر بمعاني الدهر الأساسيّة في شعر العربيّة لأنّه عين ما نجده في أغاني الحياة في طور من أطوار الشابي.

أ - الدهر

- أظهر معنى للدهر في شعر العربيّة هو المصير الشخصي في الدنيا لذلك صوّر مجازا كرام بالنبال و ككلب متعرّق للعظام و كحيوان ضار يعضّ فريسته. وصوّر عشوائي العمل خابطا فنسبت إليه صفة الإفساد و الإتلاف و التضييع و الإتيان على كلّ شيء يتطاول ولا يشاركه شيء في ذاك التّطاول فارتبط ذكره بالنّوائب والنوازل والغوائل وليس للإنسان إزاءه من حيلة إلاّ الخضوع والتّسليم والإقرار بالواقع المرّ.

وانطلاقا من هذا المعنى الأساسي بحث الدّارسون في هذه القدرية المسيطرة على الذهنية العربية Runggen le nû (H) بل امتدّ تأثيرها حتّى في الفرس : le nu في شعر الفردوسي.

وغلب الدهر بهذا المعنى على أشعار الشابي حتّى سنة 1929 وعلى أشعاره غير المؤرّخة.

فإذا الدهر ذو عنت (ص 128)

والأيام عواصف (113)

والدهر يشعب (111)

ولصرو فه رياح (98)

وحياة المرء رهينة هذه الصروف - والمصائب ذات ديجور - ووجه الدهر أربد - والرزاياسيل جارف (ص 280). والموت مارد جبار ص 43 والزمان عصيب (ص 53) وللدهور حزن - وهي بواك الدهر ساكب نحيب (53) والدهر هصور (56) والحياة عابسة (57) - ساعد الموت شديد (60) وللدهر سمع (61) - الدهر ساق بكأس مرّة (65) دهر مليء بالخداع - والدهر قاض (محتّم (ص 74) وتدبّ الأيام (76) القضاء رام في الأودية (77) أجنحة الأيام كئيبة (78) - أنشودة الدهر نواح.

- وإذا كان الدهر حدثانا ومصيرا وقضاء فليس للمرء إلاّ أن يماشيه (87). وأن يذعن لمشيئته ولكنّ ذلك لا يمنع من البكاء على النفس.

ومهما يكن من شأن اجتهاد الشاعر في إضفاء حيويّة على هذه الكليسيّات بواسطة التشخيص حينا وبواسطة التصوير والتجسيد عن طريق الإضافة (الجوار الخصيب) أو الصفة والموصوف فهو لا يتجاوز المعاني المألوفة المعروفة لا يتجاوز وعيه بالزمان حدود القضاء والقدر في حياة الناس والجماعات وهو واحد منهم يصانع كما يصانعون ولكنّه يألم ويبيح إلى نفسه أن يحلم فإن أضفت هذه الكليشيّات على شعره في طوره الأوّل قتامة الكآبة والبؤس الرّوحي فإن بعض الإلماعات تتخلّل تلك القتامة النفسية وذلك التنويع على معاني الأسلاف : إذ يتساءل عن الغد وعن الفجر والصباح. فكأنّه

يسعى إلى الانعتاق من زمن اجتماعي معيش ومن دهر غالب هصور موروث إلى زمان به أو فق ولشعره أنسب.

ب - زمن الشاعر

الشابي منذ أشعاره الأولى (؟!) وهو ينوّع على معاني الدهر ويحدّ في التخلّص من أسر التعابير المكرّسة المعادة - ويجدّ كان يحرص على استعمال تعابير وصور تتعلّق بلحظات أو مدد مبجّلة قلما عثرنا عليها من قبل - كالصباح الجديد والمساء - وحلم الشباب وطراوته - وسحر الطفولة وهو في ذلك ملتفت إلى ماض سعيد لعلّه ما كان البتة ولكنّه أوجده من وهمه وخلع عليه من الصفات ما أغراه به. ثمّ هو متوجّه إلى آت ليس يعلم متى يلم ولكنّه يوفّر أسباب الحلم و تتواتر لديه صور الرّبيع. ولا تهمّنا هذه اللّحظات أو الأزمنة المبجّلة بقدر ما يعنينا انتشاؤه بها فيجري في أشعاره زمانيّة ثانية تجمع بين :

- الصفة الزمانية المحض والصفة المناخيّة (الربيع/ الصباح)

- المتصل الدائم والمنفصل العابر وهي زمانية ينتشي بها بعد أن كان بالدهر مبتلى.

فإذا كان المفهوم الأوّل مرجعا إلى الموت والفناء داعيا إلى الخضوع والاستسلام فإنّ الزمانية الثانية تتجاوز الموت والفناء لتوصل إلى سرمدية لا يكون فيها للموت معنى سوى أن يكون عتبة تتجاوز ونقطة معبر.

فيعوّض الفناء بالخلود : وتنفسح العوالم الناشئة في قلب الشاعر متجاوزة عالم الناس معانقة الكون الأكبر gd Cosmos بالمعنى الفلكي يقطع في كلّ الجهات ارتفاعا (تحليق النسر) وامتداد (مختلف مجالات الغاب) ورحابة حلم (اسطورة بريميثيوس) وينفلت الزمان من الحدود الآسرة وغباوة الأحقاب والعدّ ليصبح سرمدا قائما على التجدّد المتواصل : فلم يعد للتغيير ولا للفناء معنى.

وإنّما ينظر إلى التغيير في اتّجاه الشباب الدائم عن طريق الربيع : المدّة المبجّلة من فصول السنة : يتغزّل به الشاعر ص 279 (7 أبيات) كخاتمة سيرة شعرية.

فالوجود كما يفهمه الشاعر أي معبد الحق وجود نام (ص 264) أبدي ذو سحر وكون رحب - (خلق فيه مستمر فزمن الشاعر كزمن الآلهة : تشغله للخلق)

ج - وعيه بالزمان

إن ميّزت الفلسفات بين نوعين للوعي وهما (الوعي الوسنان Consendormie والوعي المتيقظ éveillée فوعي هذا الشاعر بالزمان متيقظ، نافذ Immédiate .

- يصف الزمان بالدّاوي ص 274 يدوي الزمان و يراه في الدنيا مستعجلا للمرء (133).

- ويتمنّى لو كانت الأيام في قبضته ص 259 (ب 6).

- هذا الوعي يخالف من لا يعي الزمان لأنّه ليس معطى ماديّا وهو لا يدرك باللّمس والجسّ.

- وهذا الوعي بزمان مستعجل وهو يخالف من ألف زمنا على التراخي.

- وهذا الوعي بالزمان عن طريق تمني القبض عليه يخالف من لم ير نفسه مالكا لزمنه وإنّما رآها ملكا للزمن يفعل بها الأفاعيل.

2 - خاتمة

استعجل الزمان أبا القاسم ولكنّه لم يحل دونه ودون إنشاد زمن متّصل هو بالزمن الاسكتولوجي أشبه : لا تدركه معايير البشر. فللشابي زمانه وزمان شعره وللنّاس زمينُهم حتّى نرى من ينشط منهم لينسب الزمان إلى نفسه دالاً على مقدرته على التصرّف فيه فما زماننا المعيش والمفكّر فيه إلاّ شيء من علاقتنا بعالمنا الخارجي نحضر فيه بالجسم والحس والوجدان والفكر. وقد أدرك هذا الشاعر ذلك.

الهـوامـش

* واضح أنّ ما نعنيه بالأغراضية ليس تتبّع الأغراض القديمة التقليدية كالغزل والوصف وما إليهما فهذا معنى للغرض متصل بالشعر العربي القديم. وإنّما نعني بها تتبّع موضوع من المواضيع فهي المسمّاة بالفرنسيّة "Etude thematique". ولمّا كانت تسميتها "دراسة موضوعيّة" توقع في اللّبس عمدنا إلى اشتقاق الكلمة من لفظ الجمع على عادة القدماء إذ ينسبون إلى الجمع أحيانا فلا يقولون في علم النجوم "نجميّ" وإنّما يقولون «نجوميّ»

* هذه الدّارات هي :

1 - الألمانية وعنيت أساسا بفلسفة الفنّ

2 - والبلجيكية (الوجود مخطوطات هوسّرل بها في Lourain) واهتمّت بالتنظير الفلسفي وآخر أعمالها ما كتبه عن الفينمونولوجيا Marc Richir في 1987.

3 - والفرنسية وأعطت نقدا أدبيًا مثل الذي كان علي يد G. Poulet و J.P. Richard و P. Ricoeurs وهو آخرهم.

* نذكر في هذا المجال :

- مجلّة «الإنشائية» سنة 1984 عدد 64 «Poétique»

- مجلّة «إبلاغات» سنة 1988 عدد 47 Communications

* انظر في هذا المجال مقال "هيلين توزاي" وكيف ردّ الفعل عليه "ريكاردو" في "مسالك النقد الرّاهنة"

«Les chemins actuels de la critique» 10/18. Paris 1968. pp. 201-213 pour Helene Tuzet et pp. 214-221 pour Jean Ricardou.



الصباح الجديد (الهادي التركي)

أبيات في شعر الشابي

صلاح الدين بوجاه

كلّما تراكم القول في الشعر احتجب الشعر والشاعر، وأضحت الظاهرة النقدية نظير كرة الثلج التي تتضخم وتتمطط كلما طالت معاشرتها لمجال عملها ومادّة فعلها وطرائق تناولها.

أفلا يحسن أن يعود الدارس الى شعر الشابي ينطقه وإلى شعر الشابي يحاوره وإلى الرؤية العامة التي تنبثق من "المجال الشّابي" يعمل فيها أداة الذوق والانطباع في منأى مبدئي عن سبل الضبط العلمي والقيس الأكاديمي اللّذين يصادران في الغالب على وجوب النّفاذ إلى النص عبر الركام الهائل مما قيل ويقال فيه وحوله.

فلقد بدا شبه مقرّر اليوم أنّ مسائل «الفردوس المفقود» و«النعيم» و«الجحيم» و«الحياة والموت» و«الريف والمدينة» و«المضمون الأسطوري» ... وسواها، تعتبر من ثوابت «الرؤية الشابية» ضمن استنادها إلى الموروث الرومنطيقي المهجري في شقّ وإلى شتات «تيه» الرومنطيقية الأوروبية في آخر فترات احتجابها وأفولها في آخر!

لكنّنا ههنا - وقد رأينا محاورة مثل هذه الثوابت آملين تجاوزها لا تفنيدها - نرغب في المصادرة على أنّ الشعر، جوهرا، ليس تناولا للموجود بقدر ما هو إعادة خلق للوجود.

وهو يقين - ولئن بدا مبثوثا في الكثير من المصنّفات النظرية - يبدو غائبا حين نعمل أداة الإجراء في النصوص.

يقف الناظر في ديوان الشابي عل مواطن بعينها تضمّ عددا من المقاطع القصيرة التي تختزل فيما نرى مجمل ما تزخر به بقية القصائد من تنويعات وتفصيلات وتفريغات وإضافات، حتى لكأنها «المجال الأصغر» الذي يحيل على «مجال أكبر» يمكن أن يلقّب «بالرؤية الشابية».

فكلّ من «شعري» (ص 33)*، و«يا شعر» (ص 35)، و«قلت للشعر» (ص 86) و«إلى الله» (ص 98) و«صفحة من كتاب الدموع» (ص 106) و«قلب الأم» ص 129 و«الجنّة الضائعة» (ص 147) تتضمّن لُمعًا ممّا بدا مبثوثا منجّما في أغلب قصائد الديوان. بيد أنّ «قلب الشاعر» (ص 183) قصيدة تختزل المسألة بكيفية صريحة حين تقول:

كـلّ مـا هـبّ، ومـا دبّ، ومـا
نـام، أو حـام عـلى هذا الـوجـود
مـن طـيـور، وزهـور، وشـذًى
ويـنـابـيـع وأغـصـان تـمـيـد

* * *

كـلّـهـا تـحـيـا بـقلبـي، حـرّة
غضّة السّحر، كأطفال الـخـلـود

* * *

هـهـنـا فـي كـلّ آن تـمّـحـي
صـور الدّنـيـا، وتـبـدو من جديـد

(الديوان ص 183)

وتتردد سبل التناول للوجود ذاتها صريحة لافتة للنظر في «الجنّة الضائعة» (ص 147).

أيّام لم نعرف من الدّنيا سوى مرح السرور
وتتبع النحل الأنيق وقطف تيجان الزهور
وتسلق الجبـل المكلل بالصّنوبر والصخور
.....
ونظل نعبث بالجليـل من الوجود وبالحقير
بالسائل الأعمى، وبالمعتوه، والشيخ الكبير
بالقطّة البيضـاء، بالشاة الوديعة بالحمير
بالعشب، بالفَنَن المنوّر، بالسنابل، بالسفير
بالرّمل، بالصخر المحطّم، بالجداول، بالغدير

هذا مختزل «الرؤية الشابية» للشعر والشاعر والوجود، فيما نزعم. وههنا مرتكز شعاع بدا مؤثرا في كامل الأثر... حيث اعتمد الشاعر «التعداد» ليجعل من مبدإ «التسمية محرك «النص الشعري» وينزّل الشاعر منزل «سيد الكون» الذي يخلق العالم إذ يسمي أشياءه ويعدد أسماءه !

ضمن هذه الوجهة في الفهم يمكن أن ندرج رباعية الماء / والنار / والهواء / والتراب / التي تبدو حاضرة ملحاحا في العديد من المواطن، ومنها تتفرّع مسألة «النعيم والجحيم» التي تمثّل الهاجس القار لدى الشاعر ومحور الرؤية الشابية بلا منازع.

تجربة الشابي ومشروعه الشعري أوسع من أن يلفّا في بردة الرومنطيقية. إنّنا إزاء عود إلى وظيفة الشعر والشاعر حيث يضحي القول صنوا «للشعيرة ، وما الشعيرة إلا محاكاة لبدء الوجود ساعة كان الكون صامتا أخرس يحيا صممه الأبدي الأول.

«فكل ما هبّ وما دبّ» «يحيا بقلب الشاعر»، حيث تتحرّر الأشياء والكائنات من صمتها، أو قل حيث تتخطى جمودها حين تبعث التسمية فيها الحياة.

ولقد يسر مبدأ «التعداد» هذا للشاعر أن يعلن استحواذ النص الشعري على كلّ ما عداه من المراجع المحسوسة والمجرّدة والكتبية – التراثية والغربية – والمرجعية اليومية. هذه شراهة صريحة، وتلك حمّى جلية في «الاستحواذ على الوجود، حتى لكأن الشعر قد بدا مقبلا على التهام كلّ ما ليس من مجاله، شأنه شأن نواسخ النحاة، التي تدخل على الأسماء فتجعلها أسماءها وتدخل على الأخبار فتجعلها أخبارها.

ولقد آثرنا ههنا استعمال «مصطلح» «مشروع» لما يمكن أن يحيل عليه من معنى الرؤية العامة أولا، ثم لما يوحي به أيضا من مفهوم «الابتداء» و«الاستهلال» الذي يجعلنا حيال «موجود فعلي» حاضر محيل على «موجود بالقوّة غائب».

وتبرز هذه الرؤية في الأبيات التي اتخذت شكل «الثبت» ! ومتى كان الثبت – أيّ ثبت – نهائيا موصدا ؟!

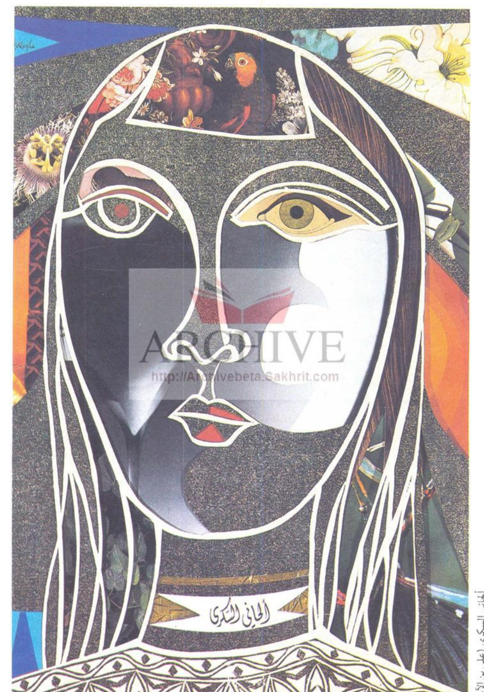
إنّما هو أبداً «مشروع» ثبت أو «شروع» في تعداد... يوكل لذات الشاعر، أو لذات القارئ (أو السامع) أن يعمل فيه أدوات التفريع والتشعيب والإضافة.

فهل نقرّ بأنّ مطمح الشابي أوسع من القصيد وأوسع مما كتب وأوسع مما كان في الإمكان أن يكتب.

ههنا تناولٌ لوظيفة الشاعر وسعة الشعر... وإحالة على امكانات التسمية.

أفيتيسر إذن أن نعيد هذه «الرؤية الشعرية» إلى مجرّد الاستناد إلى الرومنطيقية المهجرية أو إلى «مدرسة أبولو» أو إلى ما ترجم من عيون الشعر الغربي، ثم.. كيف يمكن للنّظر النقدي أن يقصر على تناول حضور مخيال العناصر الأربعة أو ثنائيات الفردوس والجحيم و«الثواب والعقاب» و«الرعوي والمدني»... فضلا على طرفي الزوج المتقابل «التفاؤل والتشاؤم» وهما ما وُسمت به عديد النماذج الشعرية العربية قديمها والمحدث.

مستندات الشابي الأولى تجتمع لدى صبوته الجموح الى الامساك بالأبعد والأقرب قصد ترويض المتناقضات ولمّ الشتات والظفر بما لا ظفر به.



أغاني السكرى (علي بن الآغا)



إرادة الحياة (عمّار فرحات)

أبيات قليلة إذن في شعر الشابي يمكن أن تمثّل - متى أحكمنا حدّها - الرحم المولّد للتجربة والمعاناة ضمن فضاء يتكافأ فيه المبنى والمعنى عبر فنّية التعداد - التي تعتمد حرف العطف - ومبدإ التسمية... حتى ليخيّل إلى الدارس انه قد ظفر «ببيت القصيد» أو فلنقل «بأبيات القصيد» التي يمكن أن توقفنا على أهمّ مولّدات الشعر لدى الشابي... تلك التي تبدو موطن التقاء لذات الشاعر وجوهر الشعر ومعنى الوجود.

فإذا ما سلّمنا بأن الشعر ليس مجرّد محاكاة للوجود إنما هو خلق لوجود مواز آخر مغاير - أصلا - للكائن، انتبهنا الى أنّ «الرؤية الشابية» تقوم على توق أوسع من «أغاني الحياة» وأوسع من تجربته النثرية أيضا، توق يتعاضد فيه مطلق الاحساس بالحياة بمطلق الرغبة في تشويش مستقرّها قصد إعادة سبكه وترتيبه.

تلك سبيل الشابي في «مدافعة الموت والعدم والفناء» وهذه أيضا من المفاهيم الحاضرة في شعره التي يمكن أن يناط النّظر فيها وتدبّرها بجوهر «الرؤية» المنبثقة من الأبيات القليلة التي نقترح وجوب العود إليها والتأني لديها لدراسة مولّدات المبنى وحوامل المعنى في شعر أبي القاسم الشابي.



* أغاني الحياة / ط 1 سنة 1955 / دار مصر للطباعة.

الشابي و «أبو للّو»

د. جعفر ماجد

أعلنت المجلة منذ العدد الأوّل أنّ ظهورها استجابة لحاجة النّهوض بالشّعر العربي وخدمة رجاله والدّفاع عن كرامتهم وقد نصّ دستور الجمعية على ذلك وأكّد بصريح العبارة على ترقية مستوى الشّعراء أدبيًا واجتماعيًا وكذلك ماديا. وانعقد أوّل اجتماع للجمعية في 10 أكتوبر 1932 برئاسة أحمد شوقي، في بيته «كرمة ابن هاني»، إلاّ أنّ العدد الأوّل من المجلّة صدر في سبتمبر 1932 وأعلن عن ميلاد الجمعية.

وتوفّي شوقي بعد الاجتماع بأربعة أيّام فتولّى رئاستها خليل مطران إلاّ أنّ كلّ النّاس كانوا يعلمون أنّ الرّجل الذي يقف وراء هذا المشروع الأدبي هو الدكتور أحمد زكي أبو شادي. ويمكن اعتبار عدد ديسمبر 1932 (وهو العدد الرّابع الخاص بشوقي) حدا فاصلا بين عهد التردّدوالتذبذب والانطلاقة الحقيقيّة نحو أجواء التّجديد التي بشّر بها دستور الجمعية، بعيدا عن وصاية القدماء.

أوّل قصيدة نشرها الشّابي في أبو للّو كانت : (صلوات في هيكل الحبّ) ظهرت في العدد الثّامن المجلد الأوّل (أبريل 1933) وقد جاءت في مكان مرموق إذ وضعت مباشرة بعد الافتتاحية مرفقة بصورة صاحبها وعليها إهداؤه إيّاها إلى المجلة.

وتحت القصيدة إلى جانب اسم الشاعر : (توذر الجريد تونس) بالذال التي تتحوّل في النّطق المصري إلى زاي وهو الكتابة الصحيحة لاسم مدينة الشاعر. كما نشِرت له في نفس العدد قصيدة أخرى بعنوان : «السعادة».

متى عرف الشابي أبو للّو وكيف تعامل معها ؟

نرى الشابي يتحدّث لأوّل مرّة عن هذه المجلّة في رسالته إلى محمّد الحليوي بتاريخ 19 فيفري 1933 أي بعد صدور ستّة أعداد منها فيقول لصديقه إنّه اشترى جميع أعدادها وطالع بعضها، ويفهم من كلامه أنّها أرسلت تطلب من الحليوي أن ينشر فيها ولم يذكر أنّه اتّصل بطلب مماثل، ثمّ نعلم بعد مدّة أنّ علاقته بأبوللّو قد تطوّرت إذ وجّه إليها قصيدتين ومعلوم اشتراك وطلب من صاحبها أن يوجّه إليه الأعداد الأولى إلاّ أنّ أباشادي يردّ عليه معلوم الاشتراك ويكتب إليه بأنّ المجلّة ستوجّه إليه كهديّة، ويبعث إليه مع الرّسالة بورقة طلب العضوية يطلب منه تعميرها لينضمّ إلى الجمعيّة، وبنسخة من ديوانه «أشعّة وظلال» وبالأعداد الأولى من المجلّة، «وقد ضمن رسالته-يقول الشابي ما سمحت به نفسه من ثناء وإعجاب». إلاّ أنّ الشابي رغم مشاركته صديقه الحليوي إعجابه بما صدر من أبو للّو فإنّه يجد صاحبها متسامحا في اختيار ما يرد عليه بنشره بعض الأشعار السخيفة المبتذلة في روحها أو أسلوبها، ويتمنّى أن تفتح أعمدتها «لعظماء مصر كالعقاد والمازني وطه حسين ومن لف لفهم» لأنّ الطبقة التي تحرّرها «وخصوصا من النّاحية النثرية، ليست من القوة في شيء»».

وهو رغم ذلك يفضّل «أبو للّو» على «السياسة» الأسبوعية التي يرغب الحليوي في مكاتبتها لأنّه يعتقد أنّ أبوللّو «خلقت لخدمة الأدب العربي بقطع النّظر عن الفروق



إلى طغاة العالم (محمّد بن مفتاح)



إرادة الحياة (ضياء العزاوي)

الوطنية والسياسية من ناحية» ولأنّه يرى أنّ « جماعتها أقل فرعونية وأدمث أخلاقا من جماعة السّياسة الذين على رأسهم هيكل أوّل داع للفرعونية ومشيد بها »، فجماعة أبو للّو ما زالوا شبّانا لم يتملّكهم بعد غرور الشّهرة، ولذلك يحاول من جهته أن يقنع الحليوي بالعدول عن السياسة الأسبوعية ويعرض عليه وساطته للتّعريف به لدى جماعة أبو للّو وهو يزيد في تشجيع صاحبه بالتّأكيد على أنّ أبحاثه تفوق ما نشرته المجلّة ويوعز إليه بالكتابة عن الأدب الفرنسي لأنّ أبا شادي رغب في ذلك منه وهو لا يعلم أنّه لا يحسن الفرنسية ويبدو أنّ الحليوي لم يقتنع في البداية وفضّل النّشر بالسّياسة الأسبوعية التي تفتح صدرا للمقالات المطلوبة، على عكس أبو للّو ثمّ عمل برأي الشابي ووعده بأن يوجّه إليه ثلاث مقالات وقصيدة يرسل هو منها للمجلّة ما يراه صالحا.

وبالفعل فإنّا نجد في عدد يونيه (جوان) 1933 (العدد العاشر) شعر الحليوي بعنوان: «شكوى وألم» ودراسة عن «ابن رشيق» وفي عدد يناير 1934 مقالا عن «الرومانتيسم أي الرومنسية في الأدب الفرنسي مرفوقا بصورته في لباسه التونسي (الجبة والشاشية) وفي عدد فبراير 1934 مقالا آخر عن الشاعر الفرنسي لامرتين كواحد من زعماء الرومانتيسم. معنى ذلك أنّ وساطة الشابي قد أثّرت بل إنّنا لا نشكّ أنّه هو الذي فتح طريق «أبو للّو» أمام كاتبين تونسيين آخرين هما زين العابدين السنوسي الذي نقد في عدد ديسمبر 1933 مقال الحليوي عن ابن رشيق ومحمد البشروش الذي نشر في عدد سبتمبر 1934 فصلا عن «عمر الخيام» بتوقيع : محمد عبد الخالق.

فعل الشابي ذلك بهمة عالية وأريحية كبيرة لغاية واحدة عبّر عنها بوضوح وهي : خدمة الأدب التونسي إذ كتب للحليوي يقول :

(لا زلت أنتظر رسالتك في شأن أبو للّو، إنّنا نريد أن نرفع من شأن تونس بما لنا من حول وقوة، فكن ثابت العزم قويّا على الأيّام).

فالشابي لا يشكو مركّب نقص إزاء هذه المجلّة وجماعتها وهو يعتقد أنّ التونسيين قادرون لو عزموا أن يحقّقوا نجاحا أدبيّا كبيرا لبلادهم بدليل ملاحظته الملحقة بإحدى رسائله إلى الحليوي، وقد جاء فيها : (كان مجموع دراستيك وقصائدي الموجه إلى «أبو للّو» ظرفا ضخما يستطيع وحده أن يقوم بعبء مجلّة شهريّة !! ولهذا فإنّني أعتقد أنّه لو يوفّق عزمان قويّان إلى التّآلف لاستطاعا أن يخرجا إلى العالم العربي مجلّة شهرية قيمة تجعل لتونس الحقيرة مكانا رفيعا في عالم الأدب الحي. ولعلّ الزّمان يسمح بذلك يوما ! ومن يدري !

والآن كيف كانت مسيرة الشابي مع أبو للّو ؟

نشر الشابي في أبو للّو ثماني عشرة قصيدة على النّحو التّالي :

- في العدد الثّامن (أبريل 1933) :

1) صلوات في هيكل الحبّ ص : 848.

2) السّعادة ص : 868.

ترتيب «صلوات في هيكل الحب» هي الأولى في باب شعر الحبّ قبل أحمد كامل عبد السّلام والهمشري والمهدي مصطفى. وترتيب «السّعادة هو الرابع في باب الشعر الفلسفيّ» بعد حسن كامل الصيرفي ومحمد برهام وسيد إبراهيم.

- في العدد التّاسع (مايو 1933) :

1) الأشواق التائهة ص : 1020.

وترتيبها الخامسة في باب «الشعر الفلسفيّ» بعد حسن كامل الصيرفي ومحمود غنيم ومحمد الغنيمي التفتازاني.

2) الجنة الضائعة ص : 1022.

وترتيبها الأولى في باب «الشعر الوجداني» قبل محمود أحمد البطاح وفايد العمروسي ومحمود حسن إسماعيل وصالح جودت.

- في العدد العاشر (يونية 1933) :

1) أنا أبكيك للحبّ ص : 1144.

وترتيبها الخامسة في باب «شعر الحبّ» بعد إبراهيم ناجي والهمشري ورمزي مفتاح وإبراهيم ناجي من جديد.

2) الأبد الصغير ص : 1146.

وترتيبها الأولى في «الشعر الوجداني» قبل : المهدي مصطفى ومحمد فريد عبد القادر وعبد الغني الكتبي ومحمد مصطفى الماحي.

* هنا ينتهي المجلد الأوّل

- في العدد الأوّل من المجلّد الثّاني (سبتمبر 1933) :

1) قلب الأم ص : 19.

وترتيبها الثانية في «الشعر الوجداني» بعد سيد إبراهيم.

2) في ظلّ وادي الموت ص : 72.

وترتيبها الثانية في «الشعر الفلسفي» بعد : محمود عبد الرحمان قراعة وقبل المهدي مصطفى.

- في العدد الخامس من المجلّد الثاني (يناير 1934) :

1) الصباح الجديد ص : 388.

وترتيبها الأولى في «الشعر الوجداني» الذي لا يشتمل إلاّ على قصيدتين لنفس الشاعر.

2) أغاني السكرى ص : 390.

تأتي مباشرة بعد الأولى

- في العدد السادس من المجلد الثاني (فبراير 1934) :

1) الناس ص : 481.

وهي الأولى في باب «الشعر الفلسفي» قبل : الشابي في قصائد أخرى وإلياس قنصل وطاهر محمد أبو فاشا.

2) الرواية الغريبة.

3) أيّتها الحالمة بين العواصف.

4) صوت من السّماء.

وكلّها منشورة تباعا قبل الشاعرين الآخرين.

- في العدد السابع من المجلد الثاني (مارس 1934) :

من أغاني الرّعاة ص : 608.

وترتيبها الأولى في «وحي الطبيعة» قبل السيد عطية شارة ورياض معلوف.

ثم :

1) إلى طغاة العالم ص : 810.

وترتيبها الثالثة في «شعر الوطنية والاجتماع بعد خليل مطران وإبراهيم ناجي بقصيدتين شارك بهما في تكريم زكي مبارك بمسرح الحمراء بمناسبة صدور كتابه : «النثر الفني في القرن الرّابع»

2) الإيمان بالحياة ص : 846.

وترتيبها الثانية في «الشعر الوجداني» بعد حسين عفيف وهي القصيدة التي رثى بها أباه

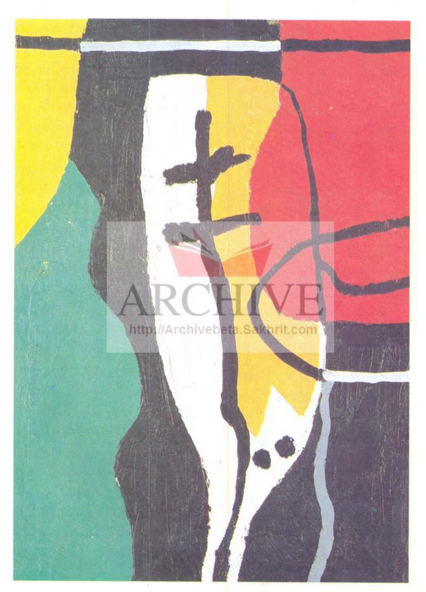
3) نشيد الجبار ص : 847.

جاءت مباشرة بعد القصيدة السابقة وهنا توقّف إنتاج الشابي في أبو للّو وكأنّ «نشيد الجبار» كانت قصيدة الوداع الأخير. إذاً إنتاج غزير في مدّة قصيرة من أفريل 1933 إلى مارس 1934 (أي حوالي سنة)، في أغلب الأوقات بمعدّل قصيدتين في العدد، باستثناء عدد مارس 1934 نشرت فيه قصيدة واحدة ولكن عدد مايو 1934 نشرت فيه ثلاث قصائد وعدد فبراير 1944 أربع قصائد.

من هذه القصائد التي ظهرت بأبو للّو واحدة منها فقط أعطاها الشابي لمجلّة العالم الأدبي التونسية هي (في ظل وادي الموت)، وقد كان الشابي أمينا فذكر لصاحب أبو للّو «أنّها نشرت من قبل ليكون على بينة».

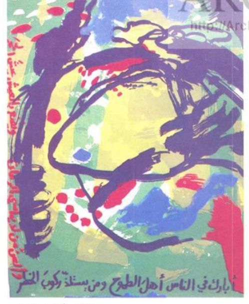
هذا دليل واضح على أنّ الشابي كان شاعرا ناضجا لما راسل مجلة أبي شادي، فهل يجوز للناقد رجاء النقاش القول إنه كان شاعرا مهملا تنكر له شعبه حتّى جاءه الإنقاذ من مصر في سياق حديثه عنه بمناسبة استشهاد الرئيس حسني مبارك في مؤتمر السلام بالقاهرة ببيتيه الشهيرين :

إذا الشعب يوما أراد الحياة
فلا بدّ أن يستجيب القدر
ولابدّ لليل أن ينجلي
ولابدّ للقيد أن ينكسر



غلاف كتاب إرادة الحياة (ضياء العزاوي)








الشابي / ضياء العزاوي

للجواب علي هذا السؤال، لابد من إلقاء نظرة على مسيرة *الشابي قبل «أبو للّو»*.

نستطيع أن نجزم أن عبقرية الشابي المبكرة، اكتشفها التونسيون واعترف بها التونسيون قبل غيرهم وقبل أن ينشر الشابي بأبوللّو التي كان لها فضل لا ينكر في شهرته بالمشرق فالأديب والصحافي زين العابدين السنوسي الذي كانت له مجلّة كبيرة راقية هي «العالم الأدبي» سبق له أن أدرج الشابي في كتابه (الأدب التونسي في القرن الرّابع عشر) وهي أنتولوجيا تونسية نشرت سنة 1927 أي ست سنوات قبل اتّصال الشابي بأبو للّو ضمت قصائد لمشاهير الشعراء، وكتب عن الشابي منوها بمواهبه وبنزعته التجديدية.

(أمّا صاحبنا فقد امتلك ناصية الخيال والمواضيع المناسبة لروح العصر دون أن تمتلكه اللّهجة الأجنبية أو تفسد عليه المطالعة الغربية ذوقه الغنائي وروحه التي لما نزعت إلى الحرية من قيود الآباء لم تستبدلها بالاستعباد والخضوع للأغراب الأبعدين).

وزين العابدين هو الذي نشر له محاضرته الخطيرة (الخيال الشعري عند العرب) بمطبعته الخاصة، مطبعة العرب سنة 1930 ونوه به في كلمة التقديم رغم اختلافه معه في الرأي ذاكراً أنّه هو الذي قدّمه إلى الجمهور الغفير وكان ممن صفّقوا لأكثر مقدمات المحاضرة «والمعجبين بدعاماتها ولغتها الشعرية الصريحة».

ولمّا أنشأ السنوسي في بداية الثلاثينات مجلته الكبرى (العالم الأدبي) احتفى فيها بالشابي احتفاء كبيرا فكان له فيها القدح المعلى إذ نشرت له في حياته إثنتي عشرة قصيدة وثلاث قطع منثورة ولانتحدث عمّا فعلته بعد موته حتّى لا يقال إنّ الموت والشهرة بالمشرق هما السبب في ذلك. والواقع أنّ التونسيين لم ينتظروا موت الشابي ليكرموه ويحيوا ذكراه وينظموا فيه المطوّلات. جاء في مجلّة «العالم» لسعيد أبي بكر في عددها الأوّل في ص : 19 ما يلي :

وإذ نشرت له أبو للّو أكثر ممّا نشرت له (العالم الأدبي) فالسبب في ذلك أنّ أبو للّو مجلّة متخصّصة في الشعر وقد رأينا أنّها تنشر ثلاث وأربع قصائد للشاعر الواحد في نفس العدد، وهذا لا يعني أنّ المجلّة التونسية رغبت عنه وزهدت في إنتاجه كما قد يعني من ناحية أخرى أن الشّاعر ربّما (وصل إلينا من أخبار توزر أنّ علماء هذا البلد وأدباءه قد أقاموا حفلة تكريم لابن بلدتهم النابغة أبي القاسم الشابي، وذلك بمناسبة تأليفه وطبعه كتاب «الخيال الشعري عند العرب». وقد كان هذا الاحتفال من أكبر المظاهر الأدبية بتلك الجهة، حيث أقبل عليه شيوخ العلم وأعيان الأدباء، واتخذوها فرصة لتبادل الآراء عن الحالة التي بلغها (الجريد) اليوم وعن المستوى الثقافي في العالم الشرقي عموما.

وكان الاحتفال تحت إشراف الشيخ إبراهيم بورقعة الذي أعدّ له مكانا رحبا وبذل كلّ مجهود في تنظيمه (!)، وقد كان أبو القاسم وسط الجميع محفوفا بنظرات الإجلال والإكبار لنبوغه، وألقيت عدّة خطب وقصائد في الموضوع نخصّ بالذكر منها قصيدة الأستاذ محمد بن العربي، وخطاب الشيخ سليمان بلوزة في استعراض الحالة الأدبية اليوم.

واقترح الشيخ إبراهيم في خطابه (تأسيس ناد أدبي بتوزر. وختم الاحتفال الشيق بالمرطبات اللّذيذة وأحاديث الصفا).

لا أستطيع أن أحدّد مصداقيّة الخبر، والعهدة على من نقل، إلاّ أنّ النص تضمن عبارات هامة تدلّ على تقدير صاحب الجريدة على الأقل، وهو من الشعراء، لصاحب المحاضرة الخطيرة المثيرة في ذلك العصر بالذات :

(وقد كان أبو القاسم وسط الجميع محفوفا بنظرات الإجلال والإكبار... لنبوغه...)

ولا ينبغي أن نظلم الشابي فنقول إنّه زهد في مجلّة «العالم الأدبي» حين إكتشف «أبو للّو» فها هو يكتب عنها قائلا :

(ماذا أحدّثك عن العالم أوّلا والعالم الأدبي ثانيا لقد أحدثت من الرجة في الخارج ماأحدثت، وغيرت نظرة الشرقيين

إلى تونس تغيير ام كانوا يتوقّعونه، وأصبحوا ينظرون إليها نظرة لم تكن من قبل. لقد كتبت عنها كثير من الجرائد والمجلاّت الشرقية، ولايسعني أن أستوعب لك حديثها كلّها، ولكنّني أقول لك : إنّ «المقتطف» قد قالت ما مضمونه أنّ من العار علينا أن تكون في تونس مثل هذه اليقظة الفكرية التي رأيناها في العالم التونسي والذي أرانا أنّ الشعب التونسي شعب يحسّ بالحياة حقا. أرأيت أيّها الصّديق كيف كانوا يتصوّرون تونس قبل الآن ؟ لا أخالهم كانوا يحسبونها إلا كالسودان وأعماق إفريقيا الجنوبية، وكتب شاب سوري إلى الأخ زين العابدين. كتابا قيما مستفيضا يستوعب ثلاث صفحات من الحجم الكبير يعجب «بالعالم» التونسي وبمحرريه وبالأخص «الأستاذ الحليوي» الذي استوعب مذاهب الأدب الفرنسي بطريقة لم يسبق إليها، و «الأستاذ الشابي» الذي أبان عن فكرة قيمة دقيقة في فهم الشعر والنّظر إليه كما يقول الكاتب ومصطفى أفندي خريف الذي شابه كثيرا بشعره البائس الحزين شاعر الأسى وأمير البؤساء الأستاذ أنور العطار شاعر دمشق وقصيدة السيد كرباكة التي تناول فيها غضبة شاعر العراق الرصافي. وقد أمضى هذا الكاتب رسالته بـ «فتى العرب»، وهو اسم طالما رأيته في بعض الصحافة الشرقية. كما جاء إلى الأخ زين العابدين أيضا كتاب آخر من مصر يعجب بهذه النهضة الفكرية في تونس ويبتهج بها ويتمنّى لها قوة وشبابًا.

وحتّى رجعيّي مصر، فقد بلغهم نبؤها وتخوفوه، فقد بعث الشيخ الخضر حسين التونسي إلى الأخ زين العابدين يعجب بمشروعه وعمله، ولكنّه يتراءى بين سطور الشكر أنّه يوجس خيفة، فقد قال له فيما قال : لقد خرجت المجلة بخطة جديدة ما كنّا ننتظرها من تونس، فقد عرفنا تونس بلدا هادئا أمينا مسالما، بعيدا عن كلّ الحركات الثورية والخطط الطافرة... إلخ.

إذاً ما كان اتجاهه لأبو للّو ناتجا عن إحساس بالظّلم أو استخفافا بمجلاّت بلاده وإنّما هو سعي طبيعي إلى اكتساب جمهور أوسع نظرا لما كانت تقوم به مصر في ذلك الوقت من دور ثقافي ريادي تقلّص بمرور الزّمن لأسباب يطول شرحها. ولكن الشابي لم يكن رغم ذلك وفي ذلك الوقت بالذات ينتقص نفسه أو يغض من شأن مواطنيه. وقد أعجبه في جماعة أبو للّو تحمّسهم ودماثة أخلاقهم وضعف النّزعة الفرعونية عندهم بالمقارنة مع جماعة السياسة الأسبوعية. وليس بالأمر الهيّن في ذلك الوقت أن يطلب مصري كأبي شادي من تونسي أن يقدّم له ديوانه، وأن يعرض على التونسي طبع ديوانه في مصر، وأن يهديه آخر ما أنتج فيرد عليه التونسي بالمثل ويهديه «الخيال الشعري عند العرب» بالرغم من أنّه لم يكن معجبا بشعره إذ قال عنه :

(أما أبو شادي فيما كتبت عنه، فقد حاولت أن أكون صادقا جهدي لا أداريه ولا أعظمه، وقد تحدثت عن أسلوبه بأعظم ما يمكنني من الصّراحة في مقدمة تكتب لديوانه. وستطّلع عليها فترى أنّني لم أجامل ولم أدار وإنّما أنصفت حسب ما يقتضي المقام. ولست أدري من أين لك « أنّني كتبت عنه معجبا » ؟ والحقيقة أنّني كنت لا أستطيع أن أتم قصيدا لأبي شادي ولكنّني رضت نفسي على أن أتابعه حتّى ألفته فتبيّن لي أنّ الرّجل في صميمه شاعر حسّاس يمتاز بروحانية صوفية في نظرته إلى الوجود، ولكن الذي أسقط من قيمة أدبه شيئان :

1) إنّه متعجّل مكثار لا يصبر على التّجويد الذي هو عمل لابد منه للفنّان المتسامي.

2) إنّ صوره الشعرية لا تبدو واضحة كاملة في شعره بحيث ترغمك على تذوقها واستمتاعها و ذكراها بل إنّها لتبدو ملتاثة غائمة سريعة كلّ السّرعة كأنّها صور شريط سينمائي يدار بسرعة جنونية، وهذا السبب الذي ينأى بالناس عن تذوق شعره وإدراك ما فيه من صور شعرية وإحساسات عميقة تدلّ على نفس حيّة واعية، ولذلك فشعره يبدو فاترا في كثير من الأحيان لا يسيطر عليك ويرغمك على أن تتبعه مسحورا دهشا. .وما أشبه شعره في نظري بتلك المرأة الجميلة





الشابي / ضياء العزاوي

التي يعجبك جمالها ولكن لا تستفزّك أنوثتها القاهرة وسحرها الغالب ولعلّك لو رضت نفسك على تلاوة شعره لأدركت منه ما أدركت، ذلك مجمل رأيي في الرّجل وإنّك لتدرك بالبداهة أنّه لا يمكنني أن أقول هذا القول وبهاته الطّريقة في مقدّمة تكتب لديوانه).

فالشابي كما نرى كان ناضجا تمام النّضج حين راسل «أبو للّو» وكان مدركا لقيمته بين جماعتها، وإذا نشرت له أوّل قصيدة بهذه المجلّة قبل وفاته بعام وخمسة أشهر تقريبا، فهل يمكن القول إنّ «أبو للّو» هي التي أنقذته من الغبن والتهميش ؟ هل يخفى على النّاقد رجاء النقاش أنّ شكوى الشابي لم تكن إلاّ حيرة رومنسية وشكلاً من أشكال التعبير عن الثورة والتمرد كما فعل غيره من أصحاب هذا الاتجاه في العرب وغير العرب. لا بدّ أن نصدع اليوم بحقيقة هي أنّ الشابي لم يضطهد في بلاده كما اضطهد صديقه الطاهر الحدّاد صنو قاسم أمين وأكثر- في الدعوة إلى تحرير المرأة، وإذا كان له أعداء ومخالفون فأيّ شاعر سلم من ذلك قديما وحديثا. لا بدّ لي أن أسجّل في هذه الذكرى ما كان يتحلّى به الشابي من أخلاق عالية جعلته يبحث جاهدا عمّن ينشر لهم بأبو للّو خدمة لبلاده لأنّه كان يؤمن أنّه رجل ذو رسالة. فما أحلى قوله :

(إنّ تونس لفي حاجة إلى أن ترفع رأسها عاليا حتّى تشاهد أنوار السّماء وشموسها وحتّى تقبل شفتيها أضواء النّجوم). وما أعظم قوله :

(إنّه لا يحزنني شيء في هذه الدّنيا أكثر ممّا يحزنني التّفكير في أنّني أموت قبل أن أؤدّي رسالة الدّنيا التي أحسّ أنّني لم أخلق لغيرها في هذا العالم).

فما أحرى بمتأدّبة هذا العصر أن يتشبهوا بالشابي في علو همته ونبل رسالته وحبّه لبلاده وأبناء شعبه، لا أن تتنازعهم الأهواء ويمزق شملهم التباغض والتحاسد فيتفرّقوا بددا وهم في جهلهم يعمهون.

رحم اللّه أبا القاسم !

المصادر

- محمد الحليوي : رسائل الشابي تونس 1966.
- أبو القاسم الشابي : ديوان أغاني الحياة
- مجلة أبو للّو
- عبد العزيز الدسوقي : جماعة أبو للّو 1981.

أبو القاسم الشابي ناقدا

نزيه أبو نضال ـ الأردن

سألت نفسي وأنا أتصفح محاور هذه الندوة المقامة بمناسبة ستينية الشابي : عن أي جانب من جوانب الشابي المتعددة أتحدث؟

ومن أي زاوية ساتناول هذه العبقرية العربية المبدعة؟ ثم هل غادر النقاد والكتاب من متردم لم يتطرق إليه البحث، في كتابات الشابي، خلال هذا الزمن المديد؟

إن بين أيدينا مئات الدراسات والمقالات وعشرات الكتب وأطروحات الماجستير والدكتوراة، فماذا سيقال بعد، في هذه الندوة؟

ويجيء الجواب في رحم السؤال : إن هذه العبقرية العربية المبدعة التي نحتفل بستينيتها اليوم في تونس، وسنحتفل بها بعد أيام في المغرب، وسيتجدد ذكرها عبر العديد من المقالات، على امتداد مساحة الصحافة الأدبية العربية، نقول : إن هذه العبقرية المبدعة التي تفرض وجودها على حياتنا الأدبية والثقافية، بعد مرور ستين عاما على رحيل صاحبها، تمتلك سمة الأدب الخالد الذي تقرأه الأجيال المتعاقبة، ويجد فيه كل جيل إبداعا فنيا مثيرا وعميقا، لا يجده لدى الكثيرين من ادباء جيله نفسه.. ولهذا بالضبط يظل المتنبي حيا بيننا، ويبقى موضوعا لدراسات لا تنتهي، ولهذا ايضا سيظل الشابي حيا بيننا لأجيال عديدة قادمة، وسيكشف الباحثون والنقاد في عالمه الابداعي ينابيع جديدة لا تنضب.

لقد صحونا على الدنيا ونحن تلاميذ صغار في مدارس عمان، ونحن ننشد مع الشابي للحرية وللشعب وضد طغاة العالم : «اذا الشعب يوما»(1).. و «خلقت طليقا كطيف النسيم..» و «سأعيش رغم الداء والأعداء». وكبرنا ونحن نغني معه : «أقبل الصبح يغني للحياة الناعسة» و «أسكتي يا شجون/مات عهد النواح وزمان الجنون». وكان آخرون معنا وقبلنا وبعدنا ينشدون مع الشابي في بغداد وصنعاء والخرطوم والدار البيضاء أو هم يرددون ما غنته سعاد محمد وحليم الرومي ثم ماجدة الرومي في دمشق وبيروت والقاهرة والجزائر.

لقد ظل الشابي وسيبقى واحدا من دعائم وحدة الأمة الروحية والثقافية.. هو يغني لها وهي تتوحد به ومعه.

* * *

لقد توصل الشابي الى هذه المكانة القومية والتاريخية المتقدمة لأنه امتلك خاصتي متلازمتين.

الأولى : موهبة إبداعية إستثنائية.

الثانية : روح نقدية ثورية لا تساوم، وتأبى ان ترهن نفسها للراهن أو للماضي سواء كان هذا الارتهان لنص أو حاكم، أو لثقافة سائدة، أريد لها ان تشكل «تابو» مقدس يحجر على الفكر وتحول بينه وبين حرية التحليق والطيران.

إن روح الشابي النقدية الثورية رفضت ان ترتهن إلى السائد لأنها راهنت على المستقبل بكل ما تملك، حتى بحياتها. ذلك أن الشابي كان يعلم جيدا حجم الأخطار التي قد يتعرض لها ممن يسميهم الرجعيين والسلفيين، بسبب الآراء

الجريئة التي كان يطلقها. وبالفعل فقد أثار كتابه «الخيال الشعري عند العرب» (2) ضجة كبرى واستهدف الشاعر بسببه لحملة صحفية عنيفة" كما ذكر محمد الامين الشابي في ترجمته لحياة الشاعر.

حدد الشابي في العديد من كتاباته، وخاصة في كتابه «الخيال الشعري...»، بصورة حاسمة لا تقبل اللبس، فهمه الخاص والمتميز لطبيعة الشعر ودور الشاعر، وتناول بنظرات نقدية متقدمة، بل ومتطرفة أحيانا، العديد من رموز الشعر العربي من البحتري والمعري إلى أحمد زكي أبو شادي وجبران، ومن «ابن زريق» وامرؤ القيس والى «اسيان» ولامرتين وجوته.

وبمعزل عن سوية آراء الشابي النقدية وسلاماتها المنهجية وبغض النظر عن الملاحظات التي يمكن أن تسجل ضدها بسهولة، إلا أنها عبرت عن حقيقتين هامتين :

الأولى : أن الشابي كان يمتلك ثقافة أدبية واسعة وآراء سديدة وجريئة وفاعلة في العديد من القضايا وهو لم يتجاوز بعد العشرين من عمره، وهذا هو عمره بالضبط حين وضع كتابه النقدي «الخيال الشعري..». ويقتضي العدل هنا كذلك ملاحظة الشرط الثقافي السائد، والبالغ الفقر والتخلف في عشرينات هذا القرن، وحيث كان الشاب الزيتوني الصغير أبو القاسم، وهو في قريته البعيدة يجد صعوبة بالغة في الحصول على كتاب جديد للعقاد أو على ترجمة عربية لأثر أجنبي.

الثانية : أن الشابي في تحديداته الأدبية وملاحظاته النقدية قد وضع لشعره هو شروطا، كان من الصعب عليه بعدها أن يتجاوزها أو أن يهبط دون ذراها السامقة. ولعل هذه هي الجدوى الكبرى لإسهامات الشابي النقدية.

إن الحديث عن «أبو القاسم الشابي ناقدا» ينطلق هنا من المعنى الواسع لمفهوم النقد أي جملة الآراء والأحكام والملاحظات والنظرات النقدية التي حملها الشابي تجاه القضايا الثقافية والأدبية والاجتماعية والسياسية، وشكلت بمجموعها موقفا نقديا ثوريا منحازا إلى الحياة والمستقبل غير أننا سنركز هنا على الجانب الأدبي والشعري خصوصا، نظرا لتأثير ذلك على إبداعه الفني.

ما هو الشعر؟ من هو الشاعر؟

يحدد الشابي ثلاثة مستويات في النظر إلى الأشياء :

- نظرة الناس العاديين الذين يملكون إحساسا متوازيا تجاه الأوصاف المادية «الملقاة أمام كل رائح وغاد».

- ويتميز عن هؤلاء (الشعراء) الذين يعبرون عن هذه الأشياء برصانة التعبير وجمال الديباجة وخلابة الأسلوب.

- ولكن هذا المستوى الثاني، كما يقول الشابي، ليس هو الشعر الحقيقي ولا هذه هي وظيفته، ولو كان الأمر كذلك إذن : «يا خيبة الشعر ويا سخف الحياة»(3) إذن ما هو الشعر الحقيقي ومن هو الشاعر؟

أبو القاسم الشابي عند هذا المستوى الثالث المطلوب لا يحدد أو يفصل وانما هو يجرد ويحلق :

«الشاعر رسول الحياة لأبنائها الضائعين بين مسالك الدهر»(4).

والأدب هو السمو والإلهام والتشوف إلى المستقبل والنظر إلى صميم الأشياء ولباب الحقائق، وهو التعبير عن المعاني العميقة القرار (5).

والفن هو الذي يقرأه المرء «وهو خاشع. ويسمعه وهو يصيخ بكل ما في روحه من شوق. وبكل ما في قلبه من شغف. كأنه يستمع إلى الوحي من لسان القدر الأزلية، ذلك الفن السماوي الذي يُشعر حين قراءته باتساع أفق الحياة في نفسه، وبانفتاح رقعة الإحساس في قلبه، حتى ليكاد يسمع هدير العواطف بين جنبيه، وخرير المياه في عروق الكون»(6).

هذه السمات الفنية كما يقول الشابي، ليست موجودة في الغالبية الساحقة من إبداعنا العربي القديم، ومثل هذا الإبداع الفقير وإن لاءم أذواق الاجداد والعصور الماضية فإنه لم يعد، كما يقول، «ملائما لروحنا الحاضرة» ولهذا فقد «أصبحنا نتطلب أدبا جديدا نضيرا يجيش بما في أعماقنا من حياة وأمل وشعور، نقرأه فنتمثل فيه خفقات قلوبنا وخطرات

أرواحنا وهجسات أمانينا وأحلامنا»(7). في كتابات الشابي المختلفة يلمس الباحث جملة من الشروط الفنية التي لابد من توفرها في المبدع منها :

التجاوز

إن الشابي وهو يسلط سهامه النقدية على تراثنا الأدبي العربي لا ينطلق من موقع متغرب وإن كان معجبا بآداب الغرب وثقافته، ولكنه يحرض على ضرورة التخلص من نظرة «التقديس والعبادة والتقليد» لتراثنا الأدبي، الى آفاق التجاوز التي تفرضها شروط الحياة ومتطلبات العصر.. ذلك أن «من يتطلب الحياة فليتعبد غده الذي في قلب الحياة.. أما أن يعبد أمسه وينسى غده فهو من أبناء الموت»(8).

ويرى الشابي أن فعل التحريض الذي يمارسه، وإحساس الناس بما ينقصهم سيشكل دافعا لهم للبحث عن الكمال فنحن «إن شعرنا بفقرنا وعرانا تحركت فينا عوامل العزة الإنسانية فطفقنا نعمل بعزم وقوة ما نستر به سواعدنا العارية ونطعم به أرواحنا الجائعة، بما نحركه بأنفسنا ونستخرجه بأيدينا من مصانع الحياة»(9). وإذا ما امتلك المبدع روح التجاوز الخلاقة فسيكون بالتالي قادرا على الارتقاء بفنه من المستوى المادي والعادي «ليتغنى بمحاسن الكون ومفاتن الوجود، ويشبب بجمال الطبيعة وسحر الربيع»(10). ومثل هذا النوع من الشعر هو «الذي يشتعل خيالا وحسا ويأتلق جمالا وفنا والذي تحس النفس من ورائه بنشوة الشعر»(11).

وحين يحاول الشابي أن يكون أكثر دقة في تحديده لماهية الشعر ومقاييسه الصحيحة، كما فعل في مقالته عن «الشعر» فإنه لا يبتعد كثيرا عن الأوصاف التجريدية والعامة. يقول : الشعر «تصوير وتعبير»، تصوير لهاته الحياة التي تمر حولك بمختلف تحولاتها «وتعبير عن تلك الصورة بأسلوب فني جميل ملؤه القوة والحياة»(12).

ولكن كيف يمكن أن نميز بين مستويات الشعر؟ يجيب الشابي إن الشعر العظيم حين يقرأه الناس يعلمون «أنه قطعة من روح الشاعر، وعبق من عواطفه، أو قطعة حية من فؤاد الحياة»(13).

ولكي يوضح الشابي فكرته هذه فإنه يطلب من قارئ الشعر أن يسأل نفسه : «هل أنك تقرأ مثلا أعلى من الشعر الانساني، الذي يكاد يسمو إلى درجة الوحي والإلهام؟ أو أنك تقرأ مثلا دون ذلك.. ولكي تدرك هاته الحقيقة، فانظر هل هو من ذلك النوع الذي يوسع أفق الحياة في نفسك ويجعلها تحس بتيارات الوجود أكثر مما كانت تحس، وتدرك من معانية وأصواته أكثر مما ألفت أن تدرك وينسيك وجودك الانساني حينا، لتستغرق في عالم الجمال المطلق، الذي يخلقه الشاعر حواليك، ويسبغ منه على نفسك، أقول «أنظر، فان كان من هذا النوع فاعلم أنك تقرأ شعرا إلهيا لا تجود الحياة بمثله كثيرا، وإلا فاعلم أنك تقرأ مثلا دون ذلك»(14).

لاحظوا كيف ان الشابي وهويسعى جهده لتحديد ماهية الشعر وشروطه الأساسية فإنه يظل مستغرقا في تجريدات سامية عن الوحي والالهام وتيارات الوجود وعالم الجمال المطلق.

إن الشعر نفسه يحمل في أحد جوانبه الأساسية بالتأكيد سمة التجريد والتعميم، ولكن الشابي يدفع هذه السمة إلى نهاياتها القصوى باعتبار ذلك هو الشعر كله أو هكذا يجب أن يكون. فالمبدعون «لا يصورون عادات العصر المتغيره المتحولة، بل عادات الحياة الخالدة على الدهر» وهم لا يصفون أحاديث الوعاظ «بل أحاديث نفس الانسان التائه في بيداء الزمان» وهم كذلك «لا يعلنون أسرار المجالس والقصور بل أسرار الأزل والأبد»(15).

ويرى الشابي أن الفن ليس مرآة لعصر الشاعر أو الأديب بل هو مرآة لكل العصور، ولذلك فلا يجوز استبدال «قلب الشاعر» «بروح المؤرخ» لكي يظل قادرا على التحليق باجنحة «لا تخفق إلا في نهايات الحياة والموت والخلود»(16).

وقبل أن نتوقف عند هذا الحد في تقديم رؤية الشابي لطبيعة الشعر ودور الشاعر نجد من المفيد اقتطاع هذا النص من مقالته «الشعر والشاعر عندنا» الذي يتحسر فيه على عدم وجود «الفنان الذي يكون في روحه شيء من طبع النبوءة التي تبصر ما لا يبصره الناس وتشعر بأسمي مما يشعرون.. وعنصر من معنى الألوهية التي تبدع من المادة الصماء حياة ساحرة»... إنه ذلك الذي «يرتفع بقلبه فوق البشر ليتحدث بلغة السماء عن نشوة الروح السكري بسحر الوجود وحيرة الفكر التائه في نواميس العالم»(17). ويضيف «من الشعراء من يعرف كيف يجبل الطين، ولكن ليس فيهم من يعرف كيف ينفخ فيه روح الحياة»(18).

التمرد

إن على المبدع العظيم فوق ما ذكرناه أن يتحلى بروح الثورة والرفض.. ذلك أن أرباب الشخصيات العنيفة الساخطة كما يقول الشابي هم «اللهيب المقدس الذي يبعثه الله ليلتهم الحطام السحيق، ويستبقي ما ترتضيه الألوهية».. إنهم «الفانوس السماوي بين ظلمات الحياة»(19).

العزة والأنفة

هذا المبدع الغاضب المتمرد الباحث عن التجاوز لابد أن يكون أنوفا عزيز النفس، ذلك أن كرامة النفس الانسانية وعزتها هي الذخر الثمين الذي يحتاجه «الأديب والفنان أكثر من كل إنسان. لأنها هي التي تخلق في نفسه تلك العزيمة الاستقلالية المنتجة، تلك النزعة التي تجعله أكثر شعورا بنفسه واعتزازا بها مما عداه. وبذلك تكتسب شخصيته الوضوح والجلاء في آثاره. وتتخذ لها مسلكا خاصا بين المسالك، ومذهبا لها بين مذاهب الحياة»(20).

وكرامة الأديب الشخصية لا تنفصل عند الشابي عن إحساسه بكرامته الوطنية. إن العزة والاستقلالية والاعتداد بالذات ليست مجرد قيم أخلاقية وسلوكية ولكنها على صلة مباشرة بعملية الابداع ذاتها.

ويلاحظ الشابي أن أكبر الشخصيات في عالم الأدب والفنون هي تلك : «الرؤوس المفكرة التي تعتز بما لها من مواهب وبما عندها من شعور، والتي تشعر أن لها كيانا مستقلا لا يمكن أن يندمج في سواه، وأن لها عزة لا ينبغي أن تهان»(21)، وبهذه الروح فقط يمكن أن تشق لنفسها سبيلا مبكرا للمجد والحياة..

هكذا كان المتنبي وهكذا كان المعري وبهذا تخطى كل منهما «أعناق الدهور إلى سماء الخلود»(22).

التفرد

إن جملة المعايير والقيم التي يرى الشابي ضرورة توفرها في الأديب المبدع لابد أن تتوج في النهاية بأن يكون الفنان صوتا متفردا لا مقلدا، ولهذا فهو يتساءل باستهجان : «ما هذا التشابه الأليم بينهم في الروح والمنزع والخيال، مالنا نجالسهم ونتحدث إليهم فإذا لكل ملامحه وصفاته وأسلوبه الخاص في فهم الأشياء والحكم عليها وطريقته الفريدة في الإشارة والنظرة والحديث، ثم نحن نفارقهم ونرجع إلى أشعارهم نتلمس تلك الفروق الواضحة.. فإذا ملامح متشابهة وأساليب متقاربة، وأرواح متماثلة كأنها منتسخة من أصل واحد.. «ثم يضيف» لو ألقيت إلى الناقد مجموعة من شعر هؤلاء مجردة من أسمائهم لأعجزه - مهما أجهد نفسه - أن يرد كل شعر إلى قائلة، لأنك لا تجد للواحد منهم أسلوبا ولا روحا ولا لونا من ألوان الفن والعاطفة والخيال يمتاز به عن غيره»(23).

هذه الملاحظة العميقة التي سجلها الشابي تعكس خضوع أغلبية الأدباء للنص السائد وغزلهم على منواله، ولهذا اندفع الشابي بثورته العنيفة ضد هذا النص السائد، ودعا إلى ضرورة تجاوزه، بأن يتفرد الشاعر ويكون صوت نفسه ومعبرا عن همومه هو وعن قضايا عصره، لا أن يرهن أدبه لتراث قديم، مهما كان عظيما.

إن جملة الأحكام والمواقف والآراء النقدية التي أطلقها الشابي/ابن العشرين/في عشرينات هذا القرن/وفي ظل شروط تونس الثقافية، آنذاك، تعكس روح شاب شديد الحماس، يندفع خلف قناعاته إلى أقصى مدى، وتعبر عن رغبة عميقة بضرورة التغيير والتجاوز.

كان الشابي يتقمص في روحه يقين أصحاب الرسالات الكبيرة التي تدعو وتبشر بقيم ومعايير جديدة، في الفن والإبداع. ومثل هذه الرسالة تحتاج، كما يبدو لصاحبها، إلى ضرورة تحطيم أصنام الجاهليين وتماثيلهم وتسفيه معتقداتهم السابقة.

مثل هذا الموقف والسلوك يساوي، في مجال التحريض، محاولة ثني العصا المعوجة إلى الناحية الثانية حتى تستقيم.

ينظر الشابي حوله فيرى الشعر وقد كرس «للمدح الكاذب، والرثاء المصنوع، والمعاذير، والتهنئات، وغير هذه من أكاذيب الشعر. وزبد النفس وغثائها، وإن خرجوا عنها فإلى مواضيع صحفية مبذولة باردة...(24).

سبب هذا الواقع الثقافي المنحط كما يرى الشابي هو سيادة روح الاتباع بدلا من روح الإبداع، فكان لابد من تحطيم هذا المتبوع الذي يكبل الأرواح والأقلام.

ابو القاسم الشابي لم يكن يشعر أنه وحيد في المعركة فقد كان عضوا رائدا وقياديا في حزب المجددين والرومانسيين العرب داخل تونس وخارجها : «العالم الأدبي/شعراء المهجر «وأبولو» وجماعة «الديوان»...الخ.

والنموذج الإبداعي الذي ظل الشابي يناضل لكي يتمثله الشعراء العرب موجود في الأدب الغربي وخاصة الفرنسي، منه وتحديدا «لامارتين»(25).

وهو موجود كذلك على المستوى العربي وخاصة «جبران».

وهو يقينا موجود في الشابي نفسه.

فلماذا لا تسير حركة الشعر العربي وفق هذه النماذج؟(26). إن الخلل في نظرات الشابي النقدية جاء من مصدرين : خلل معرفي وخلل منهجي.

على المستوى المعرفي فإن الشابي كما نعلم لم يكن يتقن أية لغة أجنبية وأن محصوله الأدبي في هذا المجال كان معتمدا أساسا على ترجمات محدودة وخاصة من الأدب الفرنسي وأشعار لامارتين، ولذلك فقد كان يشدد كثيرا على صديقه الحليوي بضرورة الاهتمام بالترجمة والتعريف بآداب الغرب(27).

وعلى المستوى المعرفي أيضا فإن الأحكام التي أصدرها على العرب بالنسبة لافتقارهم إلى التراث الأسطوري ناتج عن عدم الاطلاع، أو ربما لأن اكتشاف الأساطير الدينية العربية، وخاصة في اليمن جاءت لاحقة لكتابات الشابي.(28).

أما على المستوي المنهجي، فإن الشابي نظر إلى الشعر معزولا عن سياقة الاجتماعي والتاريخي، وبأنه مجرد قيمة جمالية مطلقة لا علاقة لها بالبيئة وقضايا الناس. وهذا الخلل المنهجي مصدره أساسا الطابع التجريدي والانساني للشعر الرومانسي عموما (لامارتين، جوته، جبران، طاغور...الخ..)

فاشتق هذا النوع الشعري بالتالي حكما مطلقا على الشعر كله في كل زمان ومكان، ولو أتيح للشابي الاطلاع على الشعر العالمي في أماكن وفترات تاريخية مختلفة، لما طالب امرئ القيس وجميل بثينة والبحتري أن يكون إبداعهم الشعري صورة مقاربة لإبداع لاماراتين وجبران.

يبدو واضحا بالنسبة لنا أن المعيار الشعري لدى الشابي إنما يتمحور حول النموذج الرومانسي اللامارتيني، وما ينحت أو يشتق من هذا النموذج من أحكام نقدية خاصة في مجال الشعر.

بول فاليري (1871 - 1945) يرى بأن القصيدة يجب أن تكون خالصة نقية وشعرا مطلقا محررا من الأمزجة الواقعية والشخصية والعاطفية «إن الشعر عند فاليري سحر وفتنة. إنه مجازي وتعويذه... أنه عمل فني مثالي متوحد ومطلق وممتد خلف الزمن»(29). ان بول فاليري يأخذ الشعر بعيدا عن التاريخ، وهذا بالضبط ما فعله الشابي الذي كتب محتجا

«.. أصبح الشاعر صحافيا ينظم في أحداث عصره ومشاكل يومه، حتى لقد نظموا في أزمة المعاش وغيرها من توافه الدنيا ومحقرات الامور»(30).

ومقابل دور الصحفي هذا يرى الشابي اولئك الشعراء العالميين الذين «يرتفعون بأرواحهم إلى آفاق فسيحة أرحب وأسمى من سماء البيئة المحدودة، متغزلين بدمية غريبة رائعة لم تخلقها الحياة إلا في أعماق قلوبهم الملأى ببهاء الكون. ومثل الحياة العليا..

وأولئك الموهوبون الذين يسبقون عصورهم، فيغنون أشهى أغاني الجمال وأعذب أناشيد القلب البشري لأجيال لم تخلق بعد»(31).

قلنا إن الجدوى الحقيقية في منظومة الشابي النقدية هي في حجم تأثيرها على إبداع الشاعر نفسه، ولا شك أن جملة الآراء والمعتقدات الفنية التي طرحها ابن العشرين، بحماس شديد في كتاباته أو محاضرته حول «الخيال الشعري..» ستظل حاضرة في ذهن الشابي ووجدانه وهو يبدع قصائده اللاحقة، لتشكل رقابة نقدية لا تساوم حتى في لحظة الابداع نفسها.

فاللحظة الشعرية، كما نراها، ليست فيضا ربانيا ولا هي حريق مفاجئ تشعله جنيات الشعر او شياطين عبقر. إنها لحظة إشراق تختزل جملة المحصلات الذهنية والنفسية/ المعرفية والعاطفية لتضع الشاعر على أبواب القصيدة عندما يحركه مشهد أو حادثة، وربما ذكرى... الخ... غير أن هذه اللحظة الشعرية حين تبدأ بالتحول إلى شعر أي إلى كلمات وتعبيرات فإن الشاعر يبدأ بإطلاق مخزونه الثقافي والأسلوبي لصياغة الأفكار والمعاني من خلال التفاعيل والأبيات أو الجمل الشعرية.. وهنا بالضبط يتجاوز الناقد المبدع في وحدة جدلية تشكل شرطا لا غنى عنه للابداع العظيم. ولهذا يقال دائما إن الناقد الأول للشعر هو الشاعر نفسه.

وبالطبع فإن العملية النقدية لا تتوقف لحظة انتهاء القصيدة، بل إن الشاعر يعاود مجددا تحسينها وتجويدها وإحداث تبديلات وتعديلات عليها، والشعراء يتفاوتون في هذا المجال بالطبع فالشابي لا يكتب الشعر على طريقة صاحب الحوليات لبيد بن ربيعة مثلا، ولكن الشعر لا يأتيه في المنام، كما فهم البعض، فتكون مهمته أن ينشده عندما يصحو، إلى الناس.

وفي هذا السياق نرى الشابي يوجه نقدا لاذعا للشاعر الكبير أحمد زكي أبو شادي لأنه «متعجل مكثار لا يصبر على التجويد الذي هو عمل لا بد منه للفنان المتسامي»(32).

ثم إننا نرى الشابي نفسه يعود إلى شعره القديم، حتى ما نشر منه فيوجه له سياطه النقدية. يقول في احدى رسائله لصديقه الحليوي:

«.. أما الآن فإنني أنتخب القصائد التي سانشرها فيه (الديوان) .. وإن قسما كبيرا مما نشر لي لا أريد نشره لأنني أراه لا أهمية له اما في روحه او في أسلوبه، ولأنني أرى فيه سذاجة كسذاجة الأطفال، أبتسم لها الآن وأعجب لنفسي كيف سولت لي نشره في حينه»(33).

إذا حاولنا أن نجد صيغة لعلاقة طردية بين تراكم الخبرة والعمر وبين الانتاج الفكري أو الابداع الفني فلا شك أن مثل هذه العلاقة ستكون أكبر وأوضح بكثير في مجال الفكر إذا ما قيست بمجال الفن أو الشعر.

فإذا كان الشابي ابن الرابعة والعشرين يرى في بعض شعره السابق سذاجة أطفال فيمتنع عن نشره، في ديوانه، فإن العمر لو امتد به فإننا على يقين بأنه سيتراجع عن العديد من أحكامه النقدية ذات الطابع الإطلاقي والحاسم.. ذلك أن الشابي ظل دائما وفيا وأمينا لقناعاته. ولكن الموت أبى إلا أن يختطف هذه الزهرة العبقرية قبل أن تعطي كل ما لديها، وما كان لديها الكثير الكثير، فقد كانت المقدمات الرائعة شعرا ونقدا هي البشارة التي قاربت الاكتمال شعرا ولم تكتمل نقدا.

الهوامش

1) كل الاستشهادات الشعرية والنثرية الواردة هنا مأخوذة من الأعمال الكاملة لأبي القاسم الشابي. الدار التونسية للنشر/أكتوبر/1984
2) المصدر السابق، الخيال الشعري عند العرب، الجزء الأول.
3) الاعمال الكاملة، الجزء الأول، الخيال الشعري... ص 64
4) المصدر السابق، ص 64
5) المصدر السابق ص 103 بتصرف.
6) المصدر نفسه ص 103 و104
7) المصدر نفسه ص 105.
8) المصدر نفسه ص 106.
9) المصدر نفسه.
10) المصدر نفسه ص 46.
11) المصدر نفسه ص 47.
12) من مقالة، الشعر، الأعمال الكاملة الجزء الثاني ص 60.
13) المصدر نفسه.
14) المصدر نفسه ص 62.
15) المصدر نفسه، من مقال «حول مقال الشعر في تونس» ص 74.
16) المصدر نفسه ص 77.
17) المصدر السابق ص 88 و89.
18) المصدر نفسه ص 85.
19) من رسائل الشابي الجزء الثاني، ص 287.
20)المصدر نفسه، ص 22 و23.
21) المصدر نفسه ص 23.
22) المصدر نفسه.
23) من مقال «الشعر والشاعر عندنا» ص 87.
24) من مقال «الشعر والشاعر عندنا» ص 86.
25) أنظر «الخيال الشعري» ص 65.
26) أنظر مقال الشابي «مات جبران»، ص 64، (جـ 2) وانظر كذلك كتاب : «الشابي وجبران» لمحمد خليفة التليسي، الدار العربية للكتاب 1978.
27) أنظر رسائل الشابي إلى الحليوي جـ 2 ص 70.
28) أنظر : مبروك المناعي، مجلة الآداب اللبنانية عدد 12 سنة 93.
29) أورده رينيه ويليك، مجلة فصول، العدد الثالث ص 238، أبريل/نيسان 1981
30) من مقال الشعر والشاعر عندنا ص 87.
31) حول مقال الشعر في تونس، ص 76 و77.
32) رسائل الشابي جـ 2 ص 216.
33) المصدر نفسه ص 217.

العازف الرائي*
نظرات في الرمز في شعر الشابي

د. رياض المرزوقي

كنّا في مقال نُشر سنة 1974 (1) أشرنا إلى النقص الكبير في دراسة شعر الشابي، على كثرة المهتمّين به وأشرنا خاصّة إلى طابع الرمزيّة المتجلّي في شعره، ومن ذلك التاريخ تمّ الاهتمام بهذا الجانب في دراسات جامعيّة (2) من شأنها ان تُثبت أنّ الشابي كان بلا جدال أوّل شاعر «حديث» في تونس.

وبصرف النظر عن الجانب الموسيقي الخالص في شعر الشابي، وهو أساسي، ولم يُدرس في رأينا إلى اليوم الدراسة الكافية (3)، فإنّ بقيّة خصائص الشعر الحديث تتوفّر في أغاني الحياة، ومن أهمّ هذه الخصائص استعمال الرمز والأسطورة.

ولقد لاحظنا أنّ قراءات شعر الشابي لا تخرج في الغالب عن اتّجاهين سائدين :

* القراءة التقليدية، وتحاول ربط الشاعر بواقعه ربطا مباشرا، فيصبح شعره وصفا للواقع أو نقدا، أو تعبيرا عن الآمال والآلام، وهو الاتجاه السّائد في دراسة الوطنيات، أو الغنائيات.

* القراءة الثقافية التي تعتبر الشاعر تلميذا وفيا للرومانسيين، وتبحث في شعره عن خصائص هذه المدرسة، ولو كان في ذلك من التعسّف ما فيه.

ولقد ساهم الشّابي نفسه في تغلّب هاذين النمطيْن من القراءة بتمهيد لبعض قصائده بمقدّمات نثرية تطول أحيانا يربط فيها بين النصوص وأحداث حياته، وتعبيره في آثاره المختلفة عن تتلمذه للرومانسيين الأوروبيين.

ولقد لاحظنا أنّ شعر الشابي كثيراً ما يتمرّد على هذه القراءات، ويخرج عن سلطة هذه الدوائر التي يُسجن فيها غالبا، فكأنّه يستدعي قراءة أخرى غير هذه القراءات الجائرة الخارجية.

فرأينا أن نقترح مسارا لمقاربة نصوص الشابي المتميزة، إذ لا يمكن أن ننكر أنّ في أغاني الحياة نصوصا لا تتجاوز طور التمرين أو التقليد، واعتمدنا لذلك مدوّنة من ثمانية عشر نصّا كتبت بين 1928 و 1934 .

ولعلّ معظمها من نتاج السنين الأربع الأخيرة من حياة الشاعر (4)، كما اعتمدنا إطاراً نظريا يتمثّل في الخيال الشعري عند العرب (5) هذا النصّ الخطير لا بالنسبة إلى الشابي وحده، بل في الشعر العربي الحديث كلّه.

* ملاحظات مبدئية :

* نعتقد أنّ مقاربتنا يمكن أن تشمل بعض شعر الشابي الآخر، فتوسّع المدوّنة لتضمّ معظم الديوان، ولكنّها لا يمكن أن تشمله كلّه لسببين :

ـ الأوّل : أنّ قسما من شعر الشابي خاضع تماما للقوالب التقليدية، ولا نعني هنا قصائد «كالغزال الفاتن» أو «ليلة عند الحبيب»، بل وأخرى ذائعة «كتونس الجميلة»(6).

ـ الثاني : أنّ الشابي نفسه كان سجين المثال الجاهزلأسباب ثقافية واجتماعية، ولعلّنا نبيّن ذلك بهذا المثال النّاطق من قصيدة (صلوات في هيكل الحبّ) (7) حيث نقرأ :

«عذبة أنت كالطفولة، كالأحلام،

كاللحن، كالصباح الجديد»

وجميع هذه الصور من الحيّز الحديث. ثمّ نقرأ:

«كالسماء الضحوك، كالليلة القمراء،

كالورد، كابتسام الوليد»

وجميع هذه الصور من السجلّ التقليدي. فكأنّنا هنا، في بيتين متتابعين، حيال شاعرين في شاعر.

* إنّ عملا ضروريًا لا بدّ أن يتمّ، وقد حان الوقت لانجازه، نعني نشرة نقدية للديوان، تثبت الفوارق والتغييرات بين مخطوطات الشابي، ونشرات القصائد في الدوريات المختلفة، وفي الطبعات المختلفة للديوان، ولذلك أهمية دراسية لا تخفى(8).

* إنّ قضية الرمز، على أهمّيتها، لا يشغلنا منها إلاّ ما يتجاوز الرمز اللغوي البسيط ذلك الذي يعتبر «الليل» في الشطر الشهير «ولا بدّ لليل أن ينجلي» يرمز إلى الظلم أو الاستعمار، أو البلبل الصداح رامزا إلى الشاعر المتغنّي.

* إنّنا نعتبر، منذ المنطلق، أنّ استعمال الرمز قضيّة فنّية خالصة، فلن نخوض في استعمالات الرمز الأخرى كالرمز التقيّة، أو الرمز الذي يحتجب وراءه الشاعر لسبب أو لآخر.

* إنّ الرّمز والأسطورة مفهومان لا ينفصلان، والأسطورة هي جملة من الرّموز، أو أنّها الرّمز في مستواه المطلق، ممّا هو من المفاهيم التي اعتنى بها نقّاد الشعر الحديث أيّما اعتناء.

* في التنظير:

ننطلق إذن من (الخيال الشعري عند العرب)، وفي مقدّمته كلام عن الخيال والأساطير يذكّر إلى حدّ بعيد بقولة السيّاب المعروفة (9) التي يعتبرها النّقاد أساس هذا المسعى من الشعراء المحدثين لاستعمال لغة جديدة تنبئ عن رؤيا جديدة للكون والوجود.

ولدعْم ما نقول نورد جملة مختصرة لها أبعاد، في رأينا، متناهية، إذ يقول الشابي في تحديد الأساطير:

«... إنّ الأساطير هي **الكلمة الأولى** التي توجّسها الإنسان من تعابير الحياة وحاول أن يتفهّم منها معاني هذا الوجود المتناقضة ... **إنّها طفولة الشعر في طفولة الإنسان**»(10)

ولا نظنّ أنفسنا مبالغين إذا ما اعتبرنا أنّ هذا الكلام المقول سنة 1929 هو فتح يبشّر بحركات التجديد الشعري التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، أي بعد ما يقارب العشرين سنة من قولة الشابي.

وفي نصوص الشابي الأخرى إشارات لو اهتمّ بها لغيّرت من رأينا في شعره، والغريب أنّ هذه النصوص متوفّرة، بل ومجموعة، لكنّها ضائعة في خضمّ من الخواطر، وضروب من الدفق الشعوري واللفظي، كما ضاع صاحبها في الأفكار المسبقة والقوانين النقدية المحنّطة.

خذ مثالا واحدا على ذلك:

في «مذكّرات الشابي» بتاريخ الثلاثاء 7 جانفي 1930(11) نصّ من أخطر النصوص في رأينا لأنّه يخالف كلّ ما قيل عنه، ويخالف خاصّة القراءتين التقليدية والرومانسية المشار إليهما، وفضل هذا النصّ أيضا أنّه يربطنا إلى موضوع الرّمز. يقول الشابي على لسان أحد أصدقائه، مخاطبا نفسه في الواقع: «أنت في شعرك من الشعراء الذين يدينون بالمذهب الرمزي (سانبوليزم)»(12).

وهي قولة خطيرة!

ثمّ يضيف الشابي موازاة بينه وأمير الشعراء محمد الشاذلي خزندار، طارحا قضية الغموض.

وإنّنا نلاحظ عند تتبّعنا هذه النصوص أنّ الشابي قد خاض في القضايا النظرية الكبرى التي طرحها الشعر الحديث، وخاصّة منذ ظهور اتّجاه «الشعر الحرّ» أو «شعر التفعيلة»، كما يسمّيه بعض النّقاد، في أواخر الأربعينات، وأنّ الشابي مطّلع على المذاهب الأدبية الغربية، وعلى مفاهيمها الكبرى، ولو أنّ ذلك كان عن طريق التعريب.

المقاربة المقترحة (نماذج مطبّقة)

1 - لقد درس النّقاد قصيدة «صلوات في هيكل الحبّ»(13)، واستنتجوا من ذكر الشابي «لفينوس» إلهة الجمال في البيت السادس منها أنّه يستعمل ذلك لإبراز المثال الأعلى للجمال المتجلّي في هذه الحبيبة المجسّدة عند بعضهم، والمتصوّرة عند آخرين، ولكنّه في رأيهم، استعمال سطحيّ اقتصر على هذا البيت الفريد، في حين أنّ جميع الأبيات ناطقة بنظرة جديدة لهذه المرأة، ويكفي أن نلاحظ تقديس الشابي «الميثولوجي» الذي يظهر في البيت الثامن والثلاثين من القصيدة :

«يا ابنة **النور** إنّني أنا وحدي
من رأى فيك روعة المعبود»

ولفظة «**المعبود**» ناطقة بذاتها، كما تنطق لفظة «الإله العظيم» في البيت الأخير :

«**فالإله العظيم** لا يرجُمُ العَبْدَ إذا كان في جلال السجود».

بل كيف يتجاهل الدارس نصّين، أو صورتين من نصّ واحد، هما أصل هذه القصيدة بالمعنى الشعري، أو قُل إنّها مشتقّة منهما، فهي معارضة لهما (14). وقد نُظما قبلها بسنة تحت عنوان «إلى عذارى أفروديت»(15)، وتضمّنهما الديوان. و«أفروديت»، كما هو معلوم، هي «فينوس» عينها، وقد تحدّث عنها الشابي طويلا في «الخيال الشعري»، وتناول خاصّة قصّة ميلادها من البحر. (16)

والشابي، في «الصلوات» أو «الأناشيد» كما يذكر في عدد من أبيات القصيدة (والمصطلح دينيّ معروف ومستعمل في الشعر الحديث، بل ويستعمل الشابي في البيت 23 مصطلح «أنشودة الأناشيد» الشهير(17) ينظم في رأينا، أسطورة «أفروديت»، ويبعثها بعثا «تتهادى في الورى من جديد» لأنّ في تجدّدها تجدّد الزمان، فيحلّ الربيع، وينبعث النور، وتؤسّس الحياة، كما يذكر في القصيدة. ولا علاقة، في رأينا، **لهذا النصّ بحياة الشابي**، لا من بعيد ولا من قريب!

2 - والشابي في «نشيد الجبّار»(18) لا يكتفي كما يرى بعض الدارسين بوضع اسم «بروميثيوس» في عنوان القصيدة، بل يتقمّص هذه الشخصيّة الميثولوجية فيصبح «سارق النار» الجبّار («Titan» في الأسطورة) كما يراه الشعر الحديث ثائرا، رافضا، متحدّيا، ساخرا بالعقاب السماوي الذي يسمّيه «القدر»، والصواعق التي ترجم في الأسطورة كلّ من خرج عن طاعة «زوس» كبير آلهة الإغريق. ولعلّ هذه القصيدة تسير شوطا بعيداً في إدماج الأسطورة في بناء القصيدة، وهي مرحلة فنّية لم تظهر قبل الخمسينات في الشعر العربي الحديث، من ذلك أنّ «بروميثيوس» الشابي هو شاعر «يجيش بالوحي المقدّس قلبه» وهو «الناي الذي لا تنتهي أنغامه».

فهذان مثالان لما نتردّد في تسميته «توظيف» الأسطورة، لأنّ الشاعر لا يكتفي بإقحام اسم ميثولوجي في شعره، بل يعيش الأسطورة، ويجعلها جزءا من عالمه الشعري.

3 - وفي شعر الشابي ما هو أبعد من هذا في استخدام الرمز الأسطوري. ومثالنا قصيدة تعتبر بريئة حتّى أنّها أدرجت في الكتب المدرسية، وشُرحتْ على أنّها قصيدة في الحنين إلى الطفولة، وتحمل عنوان «الجنّة الضائعة»(19)، وفيها صورة رآها النقّاد رومانسية تذكّر «بمجنون ليلى» أو «بول وفرجيني»، طفلان محبّان في عالم هو كالجنّة.

لكنّ هذا النصّ يتجاوز الصورة الرومانسية، ونعرض لبعض وجوه هذا التجاوز.

ننطلق من العنوان و«الجنّة الضائعة» مفهوم فلسفي ميثولوجي، بالمعنى الأفلاطوني للكلمة، هو قصّة نزول الرّوح إلى الأرض، هذه الرّوح التي تحنّ إلى عالمها العلويّ، حسب الفكرة المعروفة - ولأمر ما يستعمل الشاعر مصطلحات غريبة عن غرض الحنين «كالفجر القدسي» أو«العهد الأخير»، وهي مصطلحات ذات صبغة دينية مقدّسة بلا ريب.

ومواطن التوقّف في النصّ كثيرة منها :

ـ الإشارة الواضحة إلى مبدإ «أفروديت» («طهارة الموج الجميل، وسحر شاطئة المنير»).

ـ والتوق إلى السماء، والحنين إلى العالم العلويّ عبر الإكثار من صور الطيران، والتحليق، والرفيف («نمشي بأقدام مجنّحة تطير، أسراب الطيور بيضاء مجنّحة بنور، الأصداء ترفّ في الوادي المنير»).

فماذا تكون هذه الأصداء؟ أهي رجع الصوت الذي قد يدلّ عليه فعل «نخاطب»، وهو ما نرجّحه، وقد أشار الشابي إلى أسطورة «الصدى» «Echo» المعروفة في «الخيال الشعري»(20) أم أنّها «الصدى» الجاهلي، ذلك الطائر الذي يخرج من هام القتيل، وينادي بالأخذ بثأره، وقد أشار إليها أيضا في «الخيال»(21). وفي الحالتين، للبيت بُعدٌ ميثولوجي.

ومن مواطن التوقّف خاصّة انتقال الشاعر من الحديث عن طفولته إلى رؤية، ولعلّها «رؤيا»، «ابن آدم في رحلة العمر القصير». فضمير المتكلّم المفرد هنا («قضّيْتُها») يتحوّل إلى ضمير الجمع («بنو آدم»).

4 ـ ومن الأمثلة الأخرى على سريان الأسطورة في القصيدة حتّى لتنطلق عنها وبها، دون إشارة إلى الأصل، ولا إيراد للأسماء أو الأحداث الأصلية، قصيدة جَنَتْ عليها مقدّمة أثبتها الشابي وهي «من أغاني الرّعاة»(22)، ونظنّها من التعابير الرمزية الأسطورية عن الشاعر نافخ الناي، الراعي في الميثولوجيا الإغريقية (le fâtre)، ولعلّ ظلال «أورفيوس» (orphée) تتراءى خلال أبياتها. وهنا يتقمّص الشابي شخصية الراعي، كما يبدو من ضمير المتكلّم، وصورة الشبابة أو الناي، ويظهر مفهوم الطفولة من جديد («فزمان الغاب طفل»). و«أغاني الرعاة» في «نشيد الجبّار» هي أغاني الشاعر.

* فمن خلال الأمثلة التي ذكرنا تتراءى لنا صورة متكاملة لعالم أسطوري لا يمسّه الزمان. ومن مكوّنات هذا العالم **الرجل والمرأة** في علاقة حبّ مطلق بلا حدود، ولا موت، تذكّر **بالنظرية الأفلاطونية** التي أشرنا إليها. ومن هذه المكوّنات **الطفولة**، وهو الزمن المرجعيّ الذي يتوق الإنسان إليه (لنراجع «الصباح الجديد»(23)، أوَلَيْس الصباح هو طفولة الزمن؟ وبهذا نفهم رحيل الشاعر نحو الصباح)، **والنور**.

والطفولة والنور هما خاصّتا ما قبل الحياة، وما بعدها أيضا. أو لم يقل الشابي في «يا ابن أمّي»(24) :

«إلى النّور، فالنور عذب جميل إلى النّور، فالنور ظلّ الإله» والظلّ أقرب شيء إلى صاحبه وألصقه به، ولعلّ في البيت صوفيّة ما !

وهذه المكوّنات مطلقة، لا يحجزها مكان، ولا يحكمها زمان، شأن مكوّنات الأساطير.

«روحُ أنا مسحورة في عالم
فوق الزمان الزاخر الدّوام»(25)

والعالم الأسطوري في شعر الشابي يتجاوز بكثير أسماء الآلهة المتناثرة في بعض الأبيات إلى عيش الشابي في قلب الأسطورة بحيث تصبح نظرته إلى العالم وتفاعله مع الطبيعة وما فوقها محكومة بهذه الأسطورة.

ومن أدلّتنا على ذلك التأثّر الواضح بالميثولوجيا الإستعمال الكثير للصلات العائلية كما في حكايا الإغريق حيث يكون الإنسان ابن الإله، ويكون بين الآلهة صلة رحم، وفي صلات القرابة الدموية هذه الإخصاب، والحماية، والبعث («بنات الجحيم ـ بنات الغاب ـ يا ابن أمّي ـ يا أمّ هل تكرهين البشر؟... الخ).

5 ـ ونريد أن نختم هذه الملاحظات السريعة بالإشارة إلى قصيدة لعلّها أبْعدتْ عن المجال الرمزي والأسطوري في حين أنّها، في رأينا، أساسيّة لفهم «أغاني الحياة»، وهي قصيدة «إلى عازف أعمى» (26). وهذا العازف هو الإنسان كما في النصّ نفسه («كلّنا في الحياة أعمى»)، ولكنّه أيضا الشاعر، عازف الناي.

ومأساة هذا الإنسان تكمن في أنه عاش [في العالم العلويّ] بصيرا قبل أن يصاب بالعمى :

« أدركت فجر الحياة أعمى
وكنتَ لا تعرف الظلامْ»

«كنتَ» في ما قبل النزول إلى «الوادي المغشّى بالضباب» إلى «فجاج الألم».

« وعشْ كما شاءت الليالي
من آهة الناي والربابْ»

وهويخاطب نفسه هنا.

* فعلامات الطريق لدى الشابي تنطلق من عهد ما قبل النزول إلى الأرض (الجنّة الضائعة)، وهو يعالج الحياة المأساة بالجمال المخصب الخلاّق (صلوات في هيكل الحبّ)، والشعر الذي هو صلاةٌ ونشيدٌ بالمعنى الدّيني (إلى عازف أعمى) :

«عيشة للجمال والفنّ أبغيها »،

ويحقّق توقه وشوقه برحيل هو بعث ولنقل «معاد» بما أنه رجوع إلى النور (الصباح الجديد).

وسواء أثبتا أنّ الشابي سبق إلى استعمال الرمز الأسطوري والصورة الدينية.

« ثمّ ألبستني من الحزن ثوبا
وبشوك الجبال توّجت رأسي»

وسبق خاصّة إلي هذا الاستعمال الشخصي للرمز في أقصى أبعاده، والأسطورة، والعالم الأسطوري، أو أهملنا نصّه وهو ناطق، فجعلناه ناقلا للواقع، يرى سائحة فيتغنّى بها، أو راعيا في (عين دراهم) فيصف غناءه، أو رومانسيا من أولئك الذين وصفهم حسين الجزيري في مجلّة «النّدوة» بقوله :

«سئم الحياة بين البشر، فتأبّط نايه، وهرع فوق أمواج الأثير المترجرج إلى سفح جبل حيث لا يرى فيه (كذا) إنسانا».

سواء أثبتنا أو لم نثبت، فلا جدال في أنّ الشابي هو أوّل شاعر تونسيّ، بل ونكاد نقول «أوّل شاعر عربيّ»، توسّع في استخدام الأسطورة عن وعي، وحاول تأسيس عالم أسطوري نظر من خلاله إلى الدنيا والنّاس؛ عالم مازال بصدد التّكوّن والانبعاث : «عالم مازال يولد في فضاء الكون بين غياهبٍ وسدام (27).

وما شعر الشابي سوى التعبير عن الشوق لهذا العالم، عالم البدء، والنشوء، وغير صرخة اليتيم على شاطئ البحر(28) الذي ولد «أفروديت»

الهوامش

* اقتبسنا هذا العنوان من قصيدة الشابي (الأعمال الكاملة، تونس 1984، 1/114).

(1) «الشعر الوطني وموقف الشعراء من الحركة الوطنية» في الفكر 6/19، مارس 1974.

(2) من أهمّها :

ـ نزيه جلالي رجيبة، مفهوم النّور في شعر الشابي، محاولة تحديد عالمه الشعري (بحث مرقون بكلّية الآداب 1981).

ـ عدد من الأساتذة، أبحاث الخمسينيّة (تونس 1985 والفكر 2/30 ـ 3، نوفمبر ـ ديسمبر 1984).

ـ عدد من الأساتذة، دراسات في الشعريّة، الشابي نموذجا، تونس 1988.

ـ الباجي القمرتي، المقدّس في شعر الشابي، في حوليات الجامعة التونسية 30، 1989.

ـ سامية البحري، الأصول الدينية للصورة في شعر الشابي من خلال ديوانه أغاني الحياة (بحث مرقون بكليّة الآداب 1992).

(3) الدراسة الوحيدة الشاملة في هذا المجال على حدّ علمنا هي دراسة الطاهر الهمّامي، كيف نعتبر الشابي مجدّدا؟، تونس 1976. وبعض قصائد الشابي تثير قضيّة الخروج عن الوزن التقليدي، واستعمال ما يسمّى بشعر التفعيلة (أنظر الأعمال الكاملة 1/46، 287)، أو الشعر «الحرّ» (أنظر المصدر نفسه مع مواضع عدّة ضمن الدّموع الحائرة (2/5 - 121).

(4) هذه النصوص هي = إلى عازف أعمى ـ النّبي المجهول ـ الأبد الصّغير ـ الجمال المنشود ـ طريق الهاوية ـ صلوات في هيكل الحبّ ـ حديث المقبرة ـ في ظلّ وادي الموت ـ الجنّة الضائعة ـ من أغاني الرّعاة ـ صوت من السّماء ـ الرّواية الغريبة ـ الصباح الجديد ـ إرادة الحياة ـ نشيد الجبّار ـ زوبعة في ظلام ـ قلب الشاعر ـ فلسفة الثعبان المقدّس، وقد نظمت كلّها باستثناء النصّ الأوّل بين 1930 و1934.

(5) نشر سنة 1929.

(6) هي على التوالي في الأعمال الكاملة 1/17، 1/283، 1/24.

(7) الأعمال الكاملة 1/179.

(8) لم يتمّ ذلك في آخر طبعات الديوان (طبعة خاصّة بوزارة الثقافة، 1994)، وكان بصورة جزئية في «مشاركة في دراسة أبي القاسم الشابي» لتوفيق بكّار (الحوليات 1965، 2/135 وما بعدها)، وفي «الصناعة الشعرية لدى الشابي» لرياض المرزوقي (مساهمة في الخمسينية، لم تنشر).

(9) وردت القولة في مجلّة شعر 1/3، 111 ـ 113.

(10) الأعمال الكاملة 1/28 ـ 29.

(11) الأعمال الكاملة 2/27 ـ 30.

(12) «Symbolisme»

(13) عبّر جميع دراسي الشابي عن آراء مختلفة، ومتضاربة أحيانا في هذه القصيدة (محمد الحليوي، أبو القاسم محمد كرّو، عمر فرّوخ...) ومن الذين ربطوها بالرومانسية الغربية ربطا كاملا فؤاد القرقوري في مقاله «أثر رواية رفائيل بترجمة الزيّات في قصيدة الشابي (صلوات في هيكل الحبّ)» (الحوليات، 1986، 11/25 ـ 130)، وهو مغالٍ فيه، لكنّ النتائج التي توصّل إليها لا تناقض ما نذهب إليه هُنا.

(14) القصيدة على بحر الأصلين (الخفيف)، وقافيتها (الدال المكسورة المسبوقة بمدّ).

(15) هو العنوان العام للنصّين، ويحملان عنوانين آخرين هما : الجمال المنشود، وطريق الهاوية (الأعمال الكاملة 1/157 ـ 159).

(16) الأعمال الكاملة 1/39.

(17) هو عنوان القصيدة المنسوب إلى النّبي سليمان في الكتاب المقدّس.

(18) الأعمال الكاملة 1/252.

(19) المصدر نفسه 1/209.

(20) الأعمال الكاملة 1/40 ـ 41.

(21) الأعمال الكاملة 1/37.

(22) المصدر نفسه 1/216.

(23) الأعمال الكاملة 1/230.

(24) المصدر نفسه 1/127.

(25) كذلك 1/265 («الغاب»).

(26) الأعمال الكاملة 1/114.

(27) الأعمال الكاملة 1/264.

(28) المصدر نفسه 1/49.

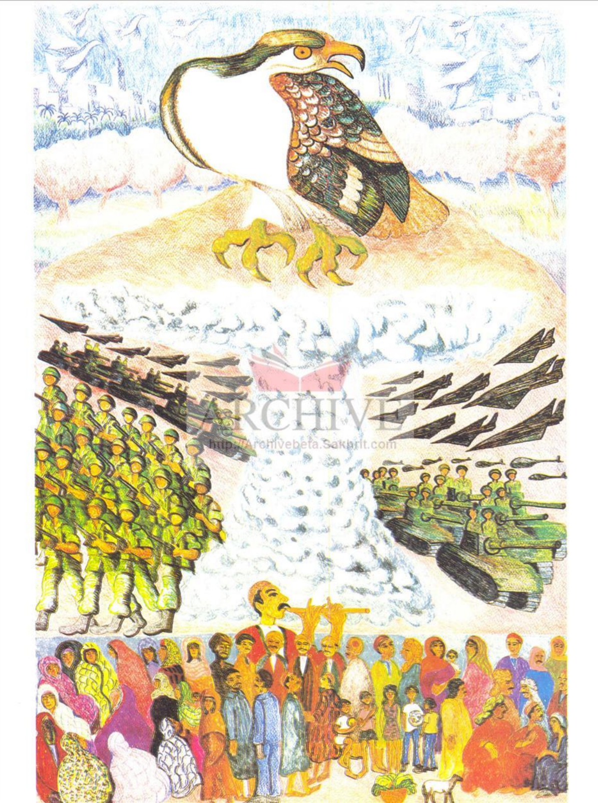
نشيد الجبّار

سأعيش رغمَ الداءِ والأعْداءِ ... كالنّسرِ فوقَ القِمّةِ الشمّاءِ
أرنو إلى الشمسِ المضيئةِ هازئًا ... بالسُّحْبِ والأمطارِ والأنواءِ
لا أرمقُ الظلّ الكئيبَ ولا أرى ... ما في قرارِ الهُوّةِ السّوداءِ
وأسيرُ في دنيا المشاعرِ حالمًا ... غرِدًا وتلك سعادةُ الشعراءِ
أُصغي لموسيقى الحياةِ ووحْيِها ... وأذيبُ روحَ الكونِ في إنشائي
وأصيخُ للصوتِ الإلهيّ الذي ... يُحيي بقلبي ميّتَ الأصداءِ

وأقولُ للقدَرِ الذي لا ينثني ... عن حربِ آمالي بكلّ بلاءِ
لا يطفئُ اللهبَ المؤجّجَ في دمي ... موجُ الأسى وعواصفُ الأرزاءِ
فاهدمْ فؤادي ما استطعتَ فإنّهُ ... سيكونُ مثلَ الصخرةِ الصّماءِ

لا أعرف الشكوى الذليلة والبكا		وضَراعةَ الأطفالِ والضّعفاء
ويعيش جبّارا يحدّق دائما		بالفجر، بالفجر الجميل النائي
واملأ طريقي بالمخاوف والدجى		وزوابعِ الأشواك والحصباء
وانشر عليه الرُّعبَ وانثر فوقه		رُجُمَ الرّدى وصواعقَ البأساء
سأظلّ أمشي رغم ذلك عازفا		قيثارتي مترنّما بغنائي
أمشي بروحٍ حالمٍ مُتَوهّجٍ		في ظلمة الآلام والأدواء
النّور في قلبي وبين جوانحي		فعلامَ أخشى السيرَ في الظلماء

إنّي أنا النايُ الذي لا تنتهي		أنغامه مادام في الأحياء
وأنا الخِضَمّ الرحبُ ليس تزيده		إلّا حياةً سطوةُ الأنواء
أمّا إذا خمدت حياتي وانقضى		عُمُري وأخرست المنيّةُ نايي
وخبا لهيبُ الكون في قلبي الذي		قد عاش مثل الشعلة الحمراء
فأنا السّعيد بأنّني مُتحوّلُ		عن عالم الآثام والبغضاء
لأذوبَ في فجر الجمال السرمديِّ		وأرتوي من مَنْهَلِ الأضواء



قط ميلانو

محمد رضا الكافي

بعد ليلة أرق شبه بيضاء غفوت فيها مع تباشير الفجر الأولى، أفقت كعادتي دوما عند حدود السّاعة الثّامنة، قبل أن يدقّ جرس التلفون ليوقظني بلحظات قليلة.

غرفة الفندق واطئة السّقف، ضيّقة، تكاد لا تتسع لأكثر من سرير بمكان واحد، ومنضدة فوقها جهاز تلفزيون ومنفضة سجائر وتلفون، ونافذة تطلّ على شارع جانبيّ لا يخلو من أناقة بصفّي عماراته ذات الشّرفات الواسعة وأشجاره الوارفة الأغصان المثقلة بمياه المطر.

كانت السّماء رماديّة داكنة، والمطر يهطل غزيرا منذ وصولي إلى مدينة ميلانو قبل يوم، ولم يكن البرد الشّائع في الهواء ليغري بمغادرة الفندق مهما كانت الدّوافع... لو أنني لم أكن على موعد مع صديق يقيم منذ فترة ليست بالقصيرة بالمدينة الإيطالية، تلفنت له بالأمس فور وصولي، فعبّر عن رغبته في أخذي معه إلى فسحة صباحيّة يعرّفني خلالها على المدينة، ولم يكن أمامي متّسع من الوقت أضيّعه في الأخذ والردّ، فحلقت لحيتي بسرعة، وتدثّرت بما جلبته معي من ثياب صوفية ثخينة، ثم اندسست في البلوزون الجلدي الأسود، ونزلت السّلم الحلزوني الضيّق الذي يفضي إلى رواق جانبيّ لا يقلّ ضيقا يفتح على بهو الإستقبال.

كان صديقي جالسا على أريكة بمحاذاة الباب الخارجي للفندق، يقلّب صفحات جريدة إيطالية دون انتباه كبير، وما إن لمحني حتّى قدم ناحيتي باسما، مشرعا ذراعيه، وضمّني إليه بحركة ترحيب شرقيّة أودعها كلّ ما ظلّ يعتمل داخله من شجن وحنين إلى أرض

الطفولة. في تلك اللحظة، وأنا أشدّ على يده مصافحا بحرارة، شعرت وكأنني قد تحوّلت إلى شعاع شمس قادم من وراء طبقات كثيفة من غيوم الأعوام الآفلة، وشعرت بشيء من الدفء يلفلف جسدينا ونحن نلتهم المسافة الفاصلة بين وسط البهو والبوابة الخارجية، فيما ظلّ الواحد منّا يشدّ على ذراع الآخر، ويمعن في السّؤال عن الصحّة والأسرة والشغل بهمّ حقيقي هاته المرة.

لم نكد ندلف الى الخارج، ونخطو بعض خطوات على الرّصيف باتجاه السيّارة الرابضة على حافة الرصيف المقابل حتّى اعترضتنا امرأة، أوقفتنا، وأخذت تلوّح بحركات من يديها، وتشرح لنا أمرا كان يبدو على غاية من الخطورة، وبلغة إيطاليّة ضاجّة ثرثارة بدت لي ناشزة في ذلك الصباح الهادئ.

كانت ترتدي جوغينغ وردي تحت معطف أسود، ملفلفة رجليها في حذاء رياضي، ورأسها في قلنسوة صوفية حمراء. كانت تبدو عليها علامات ذعر دعكت جلدة رقبتها، وغضنت جبينها، رهّلت خدّيها، فأضفت على تقاسيم وجهها مسحة من كهولة متقدّمة، وهي تشير بسبّابتها إلى طرف الشّارع، ترطن بكلام مفكّك، وتلتفت بين الحين والآخر لتلقي نظرة يائسة على الشّارع الشاغر الممتد وراءها، راسبا تحت غشاوة من رذاذ.

- ماذا تريد ؟ هل تعرفها ؟

ضحك صديقي، ولم يجب. أمسك المرأة من ذراعها، ساحبا إيّاها خطوتين ناحية أقرب بناية ليحتمي من المطر بشرفات طوابقها العليا، وأخذ يحاورها بنفس الحركات الثرثارة من يديه، ولمّا يئس من إمكانيّة إقناعها بما ظلّ يرطن به من كلام لا يقلّ تفكّكا، أشاح عنها، وذبني من ذراعي، قطعنا الشارع، ففتح باب سيّارته، ركب، وفتح لي الباب الثاني، فركبت. دسّ المفتاح في المحرك يشغّله، فأزّ وهدر واستقام صوته لمّا تحرّكت السيّارة، وابتعدت عن الرصيف موغلة بين صفّي أشجار تقطر ماء غزيرا.

ظلّت المرأة واقفة حيث تركناها، واجمة، تبحلق حولها كالمعتوهة، لا تدري ما تفعل، كأنّ موجة من الذّعر قد جمّدتها في مكانها على الرصيف. بدت لي وكأنها تحادث نفسها بصوت مرتفع. سألت من جديد :

- ماذا تريد ؟

ضحك صديقي مرّة اخري، وأجاب :

- إنّها تبحث عن قطّها.

- ماذا ؟

- قالت إنّها افتقدته هذا الصباح لمّا أفاقت من نومها.

- هل تعرفها ؟

- كلاّ، إني أراها لأوّل مرّة.

- وكل ذلك الحوار من أجل قطّ خرج ولم يعد ؟

- هو ليس قطّا فحسب، بل هو قطّها هي، أيّ إنّه أفضل من أيّ قطّ آخر مهما عظم شأنه وشأن صاحبه، وبقطع النّظر عن لون عينيه أو نعومة وبره. وهو فوق ذلك قطّ أهليّ لم يتعوّد على مغادرة الشقّة أبدا، وإذا غاب عنها فمعنى ذلك أنّه هالك لا محالة، بل لعلّه سرق من طرف بعض اللصوص قصد بيعه. يجب أن تدرك عمق مأساة تلك المرأة، فلا تتعجب من هيئتها.

- إنّها تبدو منهارة تماما !

- إنّها منهارة فعلا، لكنّها ليست معتوهة أو ضعيفة المدارك كما قد يتبادر إلى ذهنك. إنّها منهارة وحزينة على فقدان كائن عزيز عليها، لا أكثر ولا أقل.

بقيت صورة تلك المرأة الواقفة على رصيف شاغر تحت المطر ذات صبيحة يوم داكن... عالقة بذهني كامل اليوم. فلا أكاد أتلهّى عنها برؤية «بيازا ديل ديومو» المكتظّة بآلاف السّائحات الجميلات أو مسرح «لاسكالا» أو حتّى متحف «بيناكوتيكا دي بريرا»... بقيت أتساءل طيلة الأيام الثلاثة

التالية التي قضيتها بميلانو ما إن كانت تلك المرأة قد عثرت على قطّها أخيرا، فكنت أشعر كلّ مرة بشيء من الحزن من أجلها، وبالذّنب أيضا لأنني لم أتمكن من مساعدتها في البحث عن قطّها، وإعادة الفرح الى قلبها.

بل إنّ الأمر لم يتوقف عند ذلك الحد، فقد بقيت مدينة ميلانو كلها مرتبطة في ذهني بالسيّدة الحزينة التي ضيّعت قطّها العزيز، فلا أستطيع أن أفصل بين هذه وتلك، وحتى اليوم، يحدث لي أن أتذكّر ما حدث لي في صبيحة ذلك اليوم الممطر في ميلانو، وأرى صورة المرأة أمامي، تتوسّل بصوت باك، وتشتكي لي ألمها، فأشعر بوخز في ناحية ما من القلب، ويعاودني ذلك الإحساس الغامر بالذنب وبالعجز. لماذا ؟

* * *

فعلا، لماذا كل هذا الهوس بالمرأة وبقطها ؟

وجدت بعض الإجابة عن هذا السؤال وأنا أعيد مطالعة بعض القصص القديمة التي نشرتها إلى حد اليوم، فقد إكتشفت شغفي القديم المتجدد بالقطط كتيمة أدبية وكهاجس جمالي، حيث لا تكاد تخلو قصّة من قصصي من حضور قط (أو قطة، فالجنس هنا ثانوي !) يشارك بمعنى ما - ولو بصورة غير مباشرة - في الأحداث التي أرويها. فحتى مجموعتي القصصية الأولى «خريف» الصادرة في عام 1984 لا تخلو من القطط : ففي قصة «رؤيا القمر»، يكتشف القارئ أن القطة هي الشاهد الوحيد الصامت على الجريمة التي ذهبت ضحيتها إمرأة، أما قصة «عينان حالمتان عند الشرفة»، فهي تصوّر جريمة قتل تذهب ضحيتها «أنثى»، لعلها إمرأة تملك صفات قطة أو هي قطة تتمتع بصفات إمرأة (لا أدري إن كان الغموض هنا مقصودا، حتى وإن كنت واعيا به، أو أنه من إفرازات لاوعيي).

في مجموعتي القصصية الثانية «نساء» الصادرة في عام 1987، تظل القطط حاضرة وبإصرار أكبر : ففي قصة «عايدة، ذات ليلة عاصفة...»، يكتشف الراوي أن المرأة التي تعرف عليها صدفة على قارعة الطريق، ثم قضى معها جزءا من الليل، لا تعدو أن تكون سوى شبح إمرأة ماتت من زمان (هل هي روح عائدة ؟)، فلا يبقى من أشيائها الخاصة سوى قطتها التي يعثر عليها الراوي نائمة فوق شاهدة قبر صاحبتها، ملفوفة في المعطف الصوفي لهاته الأخيرة (لا يخفى هنا أن القطة والمعطف الصوفي يمكن إعطاؤهما نفس الدّلالة واختزالهما في رمز واحد يشتركان فيه : وهو الفرو، الذي يشير بدوره في علم النفس التحليلي إلى العضو الجنسي للمرأة !)، وفي قصة «ألبوم صور»، العجوز ماريا التي يتحدث عنها الراوي ويحكي صفحات من حياتها الصاخبة القديمة تعيش مع جيش كامل من القطط.

أما في رواية «القناع تحت الجلد» الصادرة في عام 1990، فهناك صفحات فظيعة فعلا يحكي فيها الراوي عن الحقد الخاص الذي ظلّ يكنه للقطط منذ سنوات طفولته الأولى، بل ويصف الطريقة الوحشية التي ظلّ يتوسّل بها لما كان طفلا صغيرا كي يعذب هاته الكائنات التي «تضمر حقيقة رغباتها، تبدو طيبة، مسالمة، مكتفية بقدرها، قنوعة إلى حد لا يطاق، لكنها تتحول، في السر، إلى وحش حقيقي، لا تشبع أبدا، تكسر كل الحواجز كي تحقق ما فيه متعتها بشراسة نادرة...» (ص 14)، فكان يفقأ عينيها، ويكسر قوائمها بالعصا، ويضمّخها بالبنزين، ثم يولع النار في فروها، إلخ...

أخيرا وليس آخرا، هناك قصة أخرى كتبتها مؤخرا، ولم تصدر بعد في كتاب عنوانها «الهرّ العجوز»، أصوّر فيها حارسا عجوزا يجوب طوال الليل أزقة حي بورجوازي محاذي للبحر، وسط سرب من القطط السائبة تتدافع بين قدميه...

ولا أظن أنني سأتوقف عند هذا الحدّ وأكفّ عن زرع أعمالي القصصية بأعداد أخرى من القطط، حتى وإن كنت أعي اليوم

بعضا من الدلالات السيكوليجية والدوافع اللاواعية لديّ لهذا الإدمان الأدبي.

* * *

التحليل النفسي إهتمّ بما قد يمثّله القط من دلالات نفسية لاواعية، وخاصة عندما تقع رؤيته في الأحلام أو يصوّر في الأعمال الفنية : فالعمل الفني هو حلم هو بمعنى ما، لأنه من صنع الخيال أساسا، تتحكّم به آليّات اللاوعي. ماذا يقول التحليل النفسي إذن ؟

القط يمثّل أكثر خصوصيات الأنوثة إثارة، حيث أنّ فروه يرمز إلى خصلات شعر المرأة، وربما أيضا إلى مناطق أقل شاعرية من جسدها. ولعلّ هاته الدلالات الجنسية المتواترة في العقائد اللاواعية للشعوب هي التي وسمت القط بمعاني الخبث، والسحر، ونزعة الشر. ثم إنّ فرادة هذا الحيوان، وإستقلاليته، وإدمانه العزلة، وصمته الدائم، ونظرته المخاتلة التي تضمر أكثر مما تفصح... هي التي شوّهت الصورة التي تحملها عنه الشعوب، حيث تصوّره الأساطير والقصص الشعبية في هيأة كائن متآمر خبيث، يساير الشيطان ويخدم قوى الشر والدمار، ففي روايته التي تحمل عنوان «القط» (كذا !)، يصور الروائي الفرنسي جورج سيمنون زوجين عجوزين يتعاطيان طقوسا سادية، فيتوسّل كلاهما بقط لإيلام الآخر وتعذيبه بقسوة (لعلّ القط هنا يرمز إلى العضو الجنسي المقطوع - أو الخصي !).

طبعا، لا نضيف شيئا إذا أشرنا في نفس هذا السياق إلى الدلالة النفسية لإدمان العزاب عموما (من الرجال والنساء على حد سواء) على تربية القطط، فهذا الحيوان يعوّض بمعنى ما عن العضو المفقود أو الوظيفة المفقودة، خاصة وأن الخصائص الفزيولوجية لهذا الحيوان الأهلي وشكله العام ييسّران (على المستوى الرمزي طبعا) عملية التعويض النفسي هذه.

لا يجوز أن أنهي هذا المقال دون إشارة سريعة إلى كاتبين يحتل القط في أدبهما حيزا محوريا، أولهما هو الروائي الأميركي إدغار ألان بو، مؤلف قصة «القط الأسود» وعديد النصوص الأخرى التي يضفي فيها هذا الحيوان الغامض مسحة من الغرابة على الحياة اليومية، ويكون بمثابة الشاهد الصامت على إنتفاء المسافة بين الواقع المادي وبين ما يؤسسه الخيال من عالم غرائبي لا يخلو من رعب (يقول إدغار ألان بو في هذا المعنى في قصة بعنوان «ليجيا» : «ليس بإمكاننا أن نلتذ بشيء من الجمال المثير دون حد أدنى من الغرابة كامنة فيه»). أما ثاني هذين الكاتبين فهو الشاعر الفرنسي شارل بودلير الذي تحدث عن القط في معظم قصائده، وخاصة في قصيدتيه الشهيرتين «الساعة الحائطية» حيث يصور ساعة في هيأة قط و«القط» التي يقول فيها :

«عندما أصابعي تداعب كما تشاء
«رأسك وظهرك المطاط،
«فتسكر يدي بلذة
«ملامسة جسدك الكهربائي،
«تتراءى لي في الخيال صورة إمرأتي».

عندما يماهي شارل بودلير بكل هذا الوضوح بين المرأة والقط، فإنه يؤكد ما يذهب إليه المحللون النفسانيون عموما من أنّ للقط دلالة جنسية عميقة في لاوعي الإنسان، وذلك باختلاف الشعوب، والثقافات، والعقائد.

هل لي أن أضيف هنا أن الشاعر شارل بودلير هو أوّل من عرّف بأعمال القصاص الأميركي إدغار ألان بو وأول من ترجم نصوصه إلى الفرنسية ؟ وهل يدرك القارئ من هذه الإشارة أنّ لشغف الكاتبين بالقط كتيمة أدبية ولتواتر هاجس القط (أو فانتازما القط) في خيالهما الإبداعي شيئا من المسؤولية في «الصداقة» الأدبية التي ربطت بينهما برغم فارق السن، واختلاف اللغة، وبرغم مياه المحيط التي ظلّت تمنع لقاءهما.

خطوط التّجربة الجماليّة وإحالاتها في لوحات إبراهيم العزّابي - المقوّمات الانشائيّة -

خليل قويعة

إبراهيم العزّابي فنّان تشكيلي تونسي من مواليد 1949. بدأ في تدشين سلسلة معارضه سنة 1976، مباشرة بعد تخرّجه من «مدرسة الفنون الجميلة» بتونس. وقد تمكّنت أعماله من أن تثير صدى عريضا، هذه السنوات، سواء داخل الساحة التونسيّة أو خارجها.

باشرتُ عيّنات من أعمال هذا الفنّان لمدّة عشرة أشهر ولم أتمكّن بعد من إشباع رغبة التّقصّي. إذ لا يمكن محاصرة هذه التّجربة التشكيليّة من خلال أقانيم منهجيّة جاهزة ومغلقة لأن ملامحها لم تستقرّ بعد على نسق واضح. فهي تجربة ثريّة سريعة التّطوّر.. كما أن حركة فرشاة العزّابي أسرع من تلك الحركة البطيئة لأقلام النّقاد. وذلك ما جعل كلّ قراءة لأعمال هذا الفنّان تظل محاولة لملاحقة حركة الابداع ومواكبة حركة الفرشاة، فلا تهدأ على خطّة نهائيّة بل ولا تكتمل أيضا. فدرجة التّطوّر في تجربة العزّابي لا تحسب من معرض إلى آخر بل من لوحة إلى أخرى.. إنّها تجربة متوتّرة وقد ابْتُلِيَ صاحبها بهاجس الانشاء المستمرّ للشكل، ممّا جعل أشكاله تتقلّب من وضع إلى آخر وتكاد لا تتشكّل أبدا. وهكذا تصبح العمليّة الابداعيّة بمثابة سعي نحو ملاحقة سيرورة تكوّن الشّكل على فضاء اللّوحة، فتكاد لا تدركها لو لم تَكْتَفِ بتشكيل حالة ما في لحظةٍ ما من لحظات الإنشاء.

وعليه، فأيّة مقاربة نقديّة لأعمال العزابي لا بدّ لها، حتى تضمن لنفسها نوعًا من النّجاح، من أن توازي هذا المسار الانشائي وهذه المعاناة التّوليديّة التي يخوضها الشكل - العزابي في اللّوحة، فتعمل على مواكبة مسيرة تكوّن الشكل شيئا فشيئا، لحظة بلحظة ومتابعة بدايتها وتحوّلاتها..حتى اذا تسنّى لها ذلك أصبح من الممكن إنشاء نص مستقل. وإذ ينطلق هذا النص من الشكل ويحايثه، فليبتعد عنه فيما بعد ليصنعه من جديد ويعيد إنتاجه عبر «الكلام» على نحو ما بدا من خلال نسق تشكيله وعلى نحو ما بدا في تجارب أخرى من تاريخ الفن.. فيخصب فيه المعنى ويزرع فيه قيمة الإنسان حتى لا يبقى الشكل مجرّد جثّة هائمة في مقبرة مهجورة أو مجرّد جزء من كدس منسيّ في سوق الأثاث القديم.

إن استراتيجيّة التّلقّي الجمالي إذا ما وقع استثمارها في شكل دراسة جماليّة مطبّقة أو مقاربة نقديّة إجرائيّة، ترتقي باللوحة الفنّية من كونها مجرّد شيء فيزيائي (قماشة ترسل تموّجات ضوئيّة ملوّنة) إلى كونها شيئًا ثقافيا (عمل فنّي له معنى خاص ويحمل أبعاداً أو قيمًا انسانيّة).

بناءً على مثل هذه التّصوّرات، فقد عملت على متابعة حركة الانشاء في لوحات العزابي، اعتماداً على عيّنات أنجزها

في أواخر الثمانينات وبداية التسعينات، وذلك من خلال معطيات استقرائية يقع تسجيلها على إثر عمليّة التّلقي بصفة مبوّبة. ثم وضعت هذه المعطيات موضع سؤال استنتاجي، ثم حاولت تدبير أمر هذه المعطيات المرتجلة على نحو وجهة السؤال، وذلك من خلال نصوص تحليلية. ثم شفعت ذلك كلّه (المعطيات الاستقرائيّة والأسئلة والنصوص) بشهادات للرّسام نفسه حتى أختبر مدى الجدوى ممّا توصّلت إليه وحتى أشرك الفنّان في تقديم فنّه. وبمقتضى مشاركته هذه، ينتقل الرّسام من سجّل إبداعي إلى سجّل تقريريّ، من كونه كائنا يرسم إلى كونه كائنا يتكلّم.

وقد أُريدَ بهذه المحاولة ألاّ تكون مجرّد كلام عن شيء سبق فعله وإنجازه ودخل في خانة الأشياء الموجودة - الثابتة - المتخشّبة، في المعرض أو في المتحف أو في سوق الأثاث القديم. بل أن تكون مشاركة تأسيسيّة في حركة تكوين الشكل نفسه من خلال النّظر والقراءة.. وأن تكون مشاركة كذلك في بلورة معناه وقيمته. إذ المعنى الذي يحتمله الشكل الفنّي الخصب ليس له وجود بالفعل قبل عمليّة التأويل والقراءة المنتجة، كما أنّه ليس وليد معادلة رياضيّة.

إنّه شيء يتطوّر وينمو في التاريخ على متن النصّ النّقدي. كما أنّ محاولة اختراع أو اكتشاف المعنى الذي يحتمله الشكل الفنّي بالقوّة، لا تتمّ بالأدوات التّشكيليّة البصريّة التي قُدَّ منْهَا هذا الشكل الفني بل بأدوات تنتمي إلى منظومة تعبيريّة أخرى وهي المنظومة اللّغوية واللسانيّة. وعندما يقتحم الشكل البصري مجال العلامة اللسانية فيصبح مَدْلُولاً يُتصوّر ويُتَمثّل ذهنيّا، إنّما يسجّل نُقلةً من استراتيجية التّلقّي الحسّي إلى استراتيجية التّلقّي الذّهني. إذ النّقد الفنّي هو انتقال من النّظر إلى الشيء إلى النّظر في الشيء. لذلك فإذا كان «الكلام عن الكلام صعب» كما قال التوحيدي فإن الكلام عن أشكال صمّاء وألوان خرساء أصعب وأصعب.

ولمّا كانت مسيرة الشكل في تجربة العزابي مسيرة قلقة، متوتّرة ودؤوبة لم تستقرّ بعد ولم تكتمل، كانت هذه المقاربة بما هي انخراط في لعبة الانشاء وابتلاء بهاجس التقلّب الذي يطبع نموّ التجربة، غير قادرة على أن تفصح عن اكتمالها. فهي مشروع متوثّب مواز لمشروع الإنشاء التشكيلي..

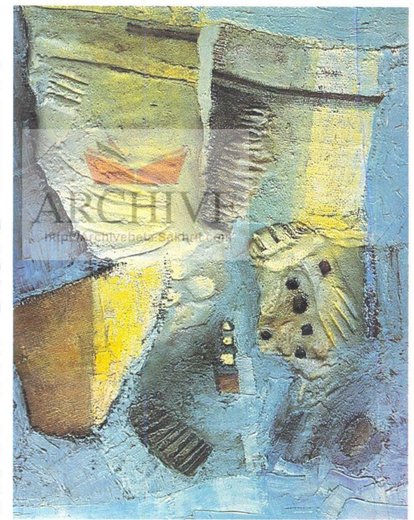
ولكن، كان لا بدّ لهذه المقاربة أن تستقلّ بذاتها عندما اكتشفتُ أنّ مرجعيّة الشكل قد ارتدّت إلى ما هو حميميّ ونفسانيّ جداً في الفنّان. إذ أنّ الشكل بهذا الارتداد يسجّل رجعة إلى الوراء، من اللوحة كعالم مرئي إلى الفضاء النفسي كسلوك داخلي. ومن اللوحة كبنية وعي متخارج، إلى الفضاء الفردي كمنطقة سريّة غير متشكّلة ظاهراتيّا. وعند هذا الحدّ، صار مجال التّواصل بين النص واللوحة إلى نقطة حرجة. فلم يعد الموضوع جماليّا بل أصبح سيكولوجيّا. حيث أصبح الأمر خارجا عن مجال النّقد الفنّي والدراسات الجماليّة المطبّقة ويتطلّب البحث في أركيولوجيا نفسانيّة للشكل.. فكان لي هذا الاكتشاف بمثابة حجّة لأغلق باب النّظر والتّقصّي إلى حين، وأحيل أعمال العزابي إلى مجال تخصّصيّ آخر.

[illegible]

أرضيّة قرمزيّة تتخلّلها أشكال متلاشية
فجوات ضوئيّة
خطوط شبكيّة
تقاطع الأفقي مع العمودي
أرضيّة بيضاء
بقع زرقاء
خطوط دائريّة
قباب تلوح شيئا فشيئا من وراء العتمة
صورة مهتزّة ... نتوءات
ارتجاج في البنية

باب سويقة
خطوط ولمسات مشوّشة
غياب التركيز الهندسي المحكم
بقايا القصور الصحراوية بمطاطة
أشكال متلاشية تتخلّل زرقة السماء
الحمّامات، سيدي بوسعيد

نكوص الشكل المجرّد إلى البيئة والذاكرة
باب سويقة
تفجير البنية
حركيّة
إيقاع معماري ... سكون
فراغ



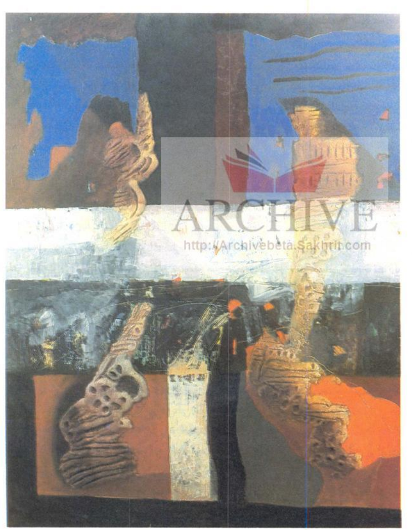
باب سويقة
الزّهراء
فراغ ... كتلة معماريّة ضخمة تفيض عن اللوحة وتكتمل خارج الإطار..

هل تفترض اللوحة خلفيّة معماريّة معيّنة؟ ماهي تمظهرات هذه الخلفيّة ؟

تتجلّى أبعاد هذه الخلفيّة المعماريّة في أعمال العزّابي من خلال سياقين إثنين. ويتعلّق السّياق الأوّل بما هو خارج اللّوحة أي المرجعيّة المعماريّة للشكل المرئي بما هي مرجعيّة واقعيّة وتاريخيّة. وتندرج في هذا السياق علاقة الفنّان ببيئته المعماريّة ومن ذلك تحديدا، المدينة العربيّة الاسلاميّة والمدينة البربريّة.. فيما يتعلّق السّياق الثّاني بما هو داخل اللوحة أي البنية التشكيلية للفضاء من جهة، وطبيعة المفردات المستعملة في ثنايا هذه البنية، من جهة أخرى.

1 - خارج اللوحة : المرجع

لقد ابتلي العزابي منذ بواكير تجربته بتعامله مع الانشاءات المعماريّة التي تميّز البيئة التونسية عامّة. ويعود ذلك إلى ما يختزله الأثر المعماري من مقوّمات في التعبير التّجريدي.. إلى حدّ أنّه يمكن الجزم بأن فنّ العزابي المغرق في التّجريد قد تأسّس على تفاعل جمالي مع المعطى المعماري الموروث. فقد مثّلت العديد من أعماله الأولى نوعا من التّصريف التّشكيلي لملامح المدينة العربيّة (سيدي بوسعيد، الحمامات، باب سويقة..) والمدينة البربريّة (القصور الصّحراويّة بالجنوب التّونسي).



ومثل هذا التّأسيس المعماري للّوحة يمكن أن نعثر عليه لدى العديد من الأساتذة من نفس الجيل ممّن وظّفوا مشاهد المدينة في لوحاتهم مثل الفنان عبد اللطيف الحشيشة الذي انطلق من تصوير المدينة تشخيصيًا ثمّ عمل على تغييب ملامحها شيئا فشيئا ، بأن رتّب عناصرها ومفرداتها على نحو آخر ثمّ أثرى هذا النّسيج بمفردات أخرى استلّها من قاموس بصريّ غير القاموس المعماري.. إلى حدّ أنّنا بعد عشر سنوات من تجربته هذه نجد أنفسنا بإزاء مشاهد أخرى يصعب على النّاظر ارجاعها إلى مرجعيّتها المعماريّة.

وعلى هذا النّحو، لم يكتف العزابي بنقل المدينة نقلا مباشرا يسقطه في النّزعة الفولكلوريّة والنّوستالجيّة أو الماضويّة بل حاول تفعيل المدينة تشكيليًا على اللّوحة، حيث جرّدها من تمظهراتها اليوميّة الرّاسخة في الذاكرة الجماعيّة، وطبعها بطابع

ذاتيّ. وهكذا أصبحت المدينة فضاء لا يعكس منظومة سوسيولوجيّة - تاريخيّة بل يحيلنا إلى منظومة نفسانيّة - جماليّة تعتمل داخل الفنّان لتشكّل رؤيته إلى العالم.

لقد أصبحت المدينة تتجلّى على نحو ما يراه الفنّان. بل لقد احتل العزّابي المدينة الجماعيّة ليخضعها إلى مزاجه البصري. فقبّة سيدي محرز بباب سويقة لم تعد أثرا معماريّا يعكس وجها من التّراث، بل أضحت على سطح اللوحة إحدى «الممتلكات» البصريّة للفنان وجزءاً من النّظام الرؤيوي أو المجال التّشكيلي الذي تتحرك فيه ريشة العزّابي. إذ وردت قبّة سيدي محرز في هالة من الضبابيّة والارتجاج البصري Fluctuation باستعمال مطفّة ثريّة ومتنوّعة لا تعكس أسلوبا معماريّا ما، بل تعكس أسلوبا تصويريّا يختصّ به العزّابي.

هكذا يكون الفنّ أعظم سبيل لتبنّي التّراث وشخصنته عندما يقتحم الأثر الحضاري شاشة الفنان - الفرد فيصبح مكوّنا من مكوّنات رؤيته للعالم. إذ التراث ليس مجرّد صنم ننظر إليه مذهولين، أو نصول ونجول حوله وفي أيادينا مشاعل من النّار. بل هو مادّة للتّشكيل المستمرّ وجملة من الأفعال التي أنجزت في الماضي وتستفزّنا لأن نصرّفها من جديد في الحاضر، وفق رؤيتنا لهذا الحاضر الكبير..

قل لمن يبكي على رسم درس
واقفا ما ضرّ لو كان جلس

أبو نواس.

إنّ المسألة هنا تتعلّق بتصريف مثلّث :

تصريف الماضي في الحاضر وتصريف الزّمان (التّاريخ) في المكان (فضاء اللوحة) وتصريف الجماعي في الفردي.

على أن ما يهمّ مجال نظرنا هذا هو البحث عن الآليات الانشائيّة التي تعامل بها العزابي مع الفضاء المعماري القديم، في خضمّ ممارسته لهذا التّصريف.

فإلى أي حدّ كان هذا التّصريف الجمالي للتراث حركة ينتقل فيها البعد المعماري من كونه مصدر الهام، يسكن خارج اللوحة، إلى كونه ركيزة للفعل التّشكيلي داخل اللّوحة؟ أو من كونه قوّة جاذبة إلى كونه قوّة دافعة؟

2 - داخل اللوحة : البنية

لقد أصبحت اللوحة في آخر ما وصلت إليه تجربة العزابي تجريدا مضاعف القوّة Abstraction puissance 2 أي أنّها أصبحت تجريدا على تجريد. فإذا كان الفن المعماري من أبرز الفنون التّجريديّة، حيث أنّه يقوم على عناصر هندسيّة وتشكيليّة مجرّدة من الملمح الطّبيعي الخام، فإن اللوحة عندما تعيد صياغة هذه المدينة وترتيبها، إنّما تجرّدها من مظهرها المألوف الذي أصبح بحكم انخراطها في التّاريخ جزءا من العالم - الواقع - الحياة.. وهكذا فلا تُبقي إلاّ على هيكلتها البنائيّة الداخليّة أي البنية.

الحاضرة - تجريد 1 : العمارة - تجريد 2 اللوحة

فما هي مقوّمات هذه البنية المعماريّة داخل لوحة العزابي؟ يمكن اختزال مقوّمات التّشكيل المعماري لأي مدينة في قطبين تظاميّين : البنية أو المتن الهندسي ثمّ المفردات التي تتخلّلها. ولقد حافظ العزابي في تناوله التجريدي للمدينة على نظام البنية ولكنّه غيّر نظام المفردات وتصرّف فيه بشكل واسع.

حافظ على قانون التقاطع (H.V.) بين الأفقي والعمودي ليكون مقوّما هامّا من مقوّمات لوحاته الأخيرة ... كما أبقى على السّياق البنائي العام بما يتضمّنه من نيّة لهندسة نسيج عام يحكم معماريّة اللوحة. أمّا المفردات أو ما يتعلّق بالأشكال الهندسيّة والشبه هندسيّة ومناطق الضّوء أو الفجوات والمتمّمات Accessoires، فقد تغيّر ترتيبها.

ويتجلّي قانون التّقاطع على وجه الخصوص في تجربة النّوافذ (1992 - 1993) كما في النّافذة رقم 2 والنّافذة رقم 3 حيث تُبنى اللوحة انطلاقا ممّا يوفّره هذا التّقاطع من شبكة يقع تمرير نسبة الاضاءة بين أجزائها بصفة مرتجلة

وبإدماج حساسيّات لونيّة مغرقة في السخونة تارة (أحمر قاني) وفي البرودة تارة أخرى (أزرق مكثّف)، ممّا يقلّ وجوده في المدينة التّراثيّة المرجعيّة.

أمّا السّياق البنائي فيتجلّى في التّوليف اللّوني بين الأجزاء المتباعدة. وذلك من خلال تقنية الاسترجاع Rappel التي تعيد حضور ذات اللون في مناطق مختلفة من اللوحة، وتقنية الشفافيّة Transparence التي تجعل من الغطاء اللوني في بعض العناصر غير عازل بحيث يسمح بنقل ما يغطّيه من سياقات لونيّة أخرى إلى المجال المرئي ..وهو ما يوازي بعض النّوافذ الزّجاجيّة الملوّنة في المدينة العربيّة أو السّتائر الشبكيّة والحواجز الواقية التي صنعت من الحديد المطرّق.

بهذا الشكل جعل العزابي المقوّمات العامّة لبناء المدينة هي نفسها مقوّمات بناء اللّوحة، ومثل هذا التّمشّي قد تكثّف حضوره بشكل واسع في تاريخ الفن المعاصر. إذ أن قانون التّقاطع (H.V.) كطريقة لمعالجة الفضاء والسّيطرة عليه Maîtrise de l'espace قد وقع اعتماده في تيار الحداثة للفن الأوروبّي منذ مطلع القرن العشرين Modernisme، من قبَل جماعة الباوهوس Bauhous وجماعة دوستيل De Stijl أو حركة التّشكيل الجديد Néo-plasticism في هولندا خاصة. وذلك سواء في فنّ الرّسم أو في فن العمارة. على أن تواتر هذا القانون قد شهده الرّسم قبل أن تشهده العمارة. فأعمال الرسّام الهولندي موندريان تتمتّع بأسبقيّة تاريخيّة على أعمال المعماري الفرنسي لوكوربوزييه.

أمّا في خصوص المفردات أو العناصر المكوّنة للمتن البنائي الشامل، فهي ما يمثّل بامتياز جانب «التصرّف» الابداعي الذي مارسه العزابي في صياغة مدينته.

فقد غيّر الفنّان موضع الفجوات الضّوئيّة Transposition والأشكال الثانويّة بصفة لم تعد مواتية للهيكل الشكلي للمدينة. ممّا جعل منظر اللوحة منزاحا عن مرجعيّته المعماريّة الأصلية، مستقلاً عنها. وذلك لما تتمتّع به هذه المفردات من حضور قويّ داخل اللّعبة التّشكيليّة. بل ولقد ذهب العزّابي في هذا الانزياح Ecart إلى أبعد من مجرّد الاقتصار على فاعليّة تغيير الموضع. إذ بالغ في تمرير خاصيّة الحركيّة والارتجال والسّذاجة الفنّية في أداء هذه المفردات على اللوحة. وذلك على حساب القيمة الهندسيّة الحسابيّة التي تميّز البناء المعماري بشكل ما.. إلى حدّ أصبحت فيه النّوافذ التي يتنفّس منها الغطاء المعماري، مجرّد ثقوب وفجوات يتنفّس منها الشكل.

وهكذا، فإن اندثرت المرجعيّة الأصليّة للوحة على المستوى البصري، إلاّ أنّها حافظت على وجودها داخل استراتيجية القراءة، إذا ما دبّرنا أمرها تناسبيًا Analogiquement إذ أن نسبة هذه الفجوات والثقوب إلى النّسيج التّشكيلي كنسبة النّوافذ والأبواب إلى النّسيج المعماري.

«انطلقت سنة 1974 في تجربتي باستعمال مواد مختلفة (رمل، مطاط، حجارة، حبال، شباك..) لابتكار تراكيب لا شكليّة informelles ثمّ طوّعت تلك المواد لتصبح رملا وعجينا ملوّنا لتوحي بالأجواء الصّحراويّة. إنّها أعمال تحمل مسحة واقعيّة محسوسة concréte ومن حيث مضمونها، يمكن أن نجد لها قراءات مختلفة، إذ يمكن أن تعتبرها رؤية فضائيّة لمساحات أرضيّة تشاهد من علوّ.

وقد تكون رسوما غير تشخيصيّة ولكنّ ذلك لا يمنع في بعض الأحيان من أن تتّخذ لها موضوعا معيّنا، كالمباني الهندسيّة العتيقة أو الجدران أو النّوافذ، كما أن المهمّ هو أن تعتمد معالجة هذا الموضوع على تقنياتي الخاصّة، مع اعتبار التطوّر الحاصل في هذه المعالجة ويظهر ذلك مثلا في تقليص النّتوءات واستعمال بعض الألوان السّاطعة والمتضادّة كالبرتقالي والأزرق والأخضر والأحمر.»

II ـ حركيّة إنشائيّة

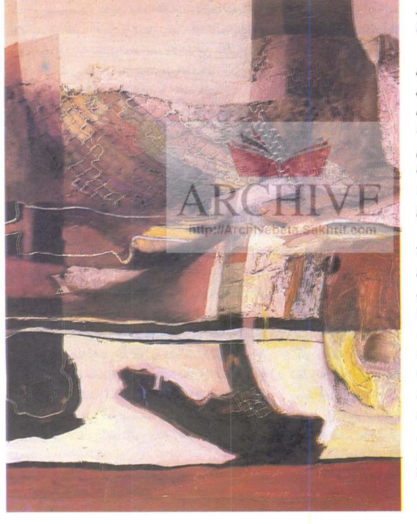
صراع مع الفضاء
فضّ بكارة الفضاء
غلبة اللّون الأحمر القاني
عنف في الإنشاء
هتك الفراغ
تكديس المؤثّرات التّصويريّة
نوع من العراك المستمرّ مع العدم
لمسات متوتّرة تطبع سلوك الفرشاة على القماشة
عجينة لونيّة دسمة



حركة خطية
حركة ضوئيّة
انقلاب في مواضع العناصر التّشكيليّة
محاولة لاصطياد متن تشكيلي هيكلي يسند اللوحة
مراوحة بين التّوزّع الاعتباطي والشبكيّة التقاطعيّة للّوحة
تركيز على كتلة رئيسيّة مشخنة
تفجير الكتلة
تلاشي العناصر الجزئية
لمسات حادّة
لمسات خفيفة شفّافة
وصل الكتلة المركزيّة مع الأرضيّة
فصل الكتلة المركزيّة عن الأرضيّة
ظهور مواد دخليّة عن الدهن الزيتي مثل شبكة الصّيد
ثراء في البعد الملمسي على سطح اللوحة
تشويش في سياق الفضاء يقابله سعي نحو اصطياد مَلْمَح عام للّوحة

هل تفترض اللّوحة حركيّة إنشائيّة تتراوح بين التوتر الارتجالي والهدوء المتوازن ؟

إن حوار الفنان مع المادّة هو الأساس المباشر لحركة انشاء اللّوحة. وما يساعد على اثراء هذا الحوارهو أن هذه المادّة متنوّعة ولا تنحصر في طبيعة واحدة. فهي مادة زيتيّة ليّنة، وهي عجينة صلصاليّة وترابيّة تارة أخرى... وكثيرا ما يثري العزابي هذا النّسيج المادي بعناصر أخرى يقع تلصيقها على القماشة وادماجها مع الطّلاء بصفة عضويّة مثل الرّقع القماشيّة الخشنة أو الخامات الشبكيّة.. ومثل هذه الخامات قد ازدهر استعمالها في السنوات السّبعين من قبل بعض الفنّانين العراقيّين من أمثال راكان دبدوب وحميد العطّار ومحمد مهر الدّين، من **جماعة الرّؤية الجديدة**.



مثل هذا التّنويع في الخامات، جعل لوحات العزابي أكثر من رسوم، فهي تداخل الرّسم والنّحت والكولاّج... وقد ساعد هذا الثراء في التعامل مع المادّة على تنويع تمفصلات الخطاب التشكيلي والدّفع بحدود الانشاء إلى آفاق أكثر ثراءً من الاقتصار على الرّسم الزّيتي.

على أنّ هذه المواد المتّخذة ليست مجرّد واسطة بين الفنّان والشكل بل هي أساس مركزي في سيرورة تكوّن الشكل نفسه، وعامل محدّد لطبيعة إنشائه. فمثل هذه المواد قد جعلت الشّكل يتردّد من الانطفاء اللّوني (في صورة توظيف خامات خشنة) إلى اللّمعان اللّوني (في صورة الاقتصار على الأرضيّة الأصليّة للّوحة)، وهو ما يجعل فضاء اللّوحة فضاءً غير متجانس Hétérogène .

كما أن مثل هذه المواد قد طبعت الشكل بطابع الخشونة فتجاوز بذلك نطاقه الحسّي البصريّ المعتاد ليكتسب بعدا ملمسيّا، وهو ما يمكّن اللوحة بمقتضاه من أن تتخلّى عن مستوى التّسطّح لتفصح عن نوع من العمق أو البعد الثالث من خلال الفجوات والحُفر والنّتوءات الخشنة التي توفّرها مثل هذه المواد Relief ... وكأنّنا بالطّلاء الزّيتي في العديد من النّماذج يصبح مجرّد تلوين لهذه الخامات وتأليف بينها من خلال تدريج القيم الضّوئيّة فيما بينها. أو كأنّنا بالطلاء الزّيتي يصبح بمثابة تعميقٍ لهذا البعد الثالث من خلال إضافة الظّلال إلى النّتوءات، أو خلق مجال من الشفافيّة، وهو ما لا تستطيع الخامات الخشنة أن توفّره.

وهكذا، كأنّنا بالعزّابي بإدخاله البعد الثالث في لوحاته واستدعائه لحاسّة اللّمس من خلال النّتوءات، إنّما يريد أن يضاعف قوّة الشّكل فيسلّحه بالملمس فضلا عن المنظر، وهو ما يساعد على مضاعفة تأكيد الشّكل Affirmation de la forme.

فهل يعني ذلك نوعا من العنف في إبراز الشكل من خلال اللّجوء إلى النّتوء؟ هل يعني ذلك عجز المعالجة الغرافيكيّة السّطحيّة عن تأمين هذا العنف أو هذه القوّة في تأكيد الشكل؟

لا جرم، ان توظيف البعد الثالث في عمليّة الانشاء قد ساعد على تسليط الشكل على الفضاء في نوع من العنف والحدّة في الانشاء.. وهو ما يتساوق مع مزاج الحدّة والخشونة في استعمال المؤثّرات اللّونيّة بصفة متضاربة كأن نجد البرتقالي الساخن محاذيا بصفة مباشرة للأزرق الدّاكن المغرق في البرودة الضّوئية (كما في لوحة نافذة رقم 3 - 1992). وذلك ما يساعد على طبع عملية الانشاء بطابع التوتّر رغم ما يبدو من شفافيّة وتناغم لوني في مواقع أخرى من نفس اللوحة.

كما أن توظيف هذا البعد الثالث من خلال النّتوءات والملامح الملسميّة ليس سوى تأشير على رغبة في الخروج بالشكل إلى خارج اللوحة، بحكم ما يختزله هذا الشكل من مزاج الحدّة والخشونة وما يكتنز به من توتّر، وهو ما لا يمكن تحقيقه إذا ما بقي فضاء اللوحة مسطّحا نظراً لعجز الشكل عند العزابي على فرض نفسه في الفضاء إذا ما اكتفى بقواعده الغرافيكيّة... وإلى هذا الحدّ، يكون تنويع المواد والخامات الصّلبة المصاحبة للدّهن الزّيتي المرن بمثابة حلّ إنشائي لتجاوز هذا العجز وتثوير قدرة الشكل في تأكيد نفسه وتقوية ملمحه الحسّي.

فهل سيتمكّن هذا الشكل المكتنز وقد تسلّح بهذه القوّة المضافة، من أن يقهر بياض الفضاء في اللوحة العذراء التي لم تمسسها الفرشاة بعدُ، وأن يفرض نفسه على سعة الفراغ؟

إنّ أوّل ما يتّجه إليه الفعل الانشائي هو هتك الفراغ وفضّ بكارة الفضاء الأبيض على القماشة. وذلك بتقسيمه إلى بقع أو نوافذ متفاوتة الحجم للسّيطرة على القماشة البيضاء وتسهيل استثمارها. ثمّ إخضاع هذه النّوافذ بدورها إلى تقسيمات أخرى داخليّة يقع تعميرها بجملة من المُتَمّمَات الانشائيّة Accessoires poïetiques والتّنويعات البصريّة Variétés optiques.

وتمارس هذه المتمّمات والتّنويعات دورين متضاربين. فإمّا أن تنخرط في سياق التّقسيم فلا تتناقض معه، إذ تفجّر حدود البنية إلى آفاق ثريّة، فيستعيد الفراغ حضوره بين ثناياها في شكل مسافات هادئة.. وهو ما يعمل بصفة غير مباشرة على تأمين وحدة العمل الفنّي في تنوّعه، أو يساعد على تماسك الأسلوب في حركيّته.

وإمّا أن يراد من هذه المتمّمات والتّنويعات، بصفة مفتعلة، ربط أجزاء اللوحة والتّوليف بينها، وذلك بحسب حضورها اللوني والضّوئي، ويقع تركيزها في بقعةٍ ما ضمن أشكال صغيرة تتمتّع بحضور لونيّ كثيف... فتمثّل في بعض النماذج تكديسا **مفتعلاً** Ramassis للعناصر التّشكيليّة بشكل يضع حدّاً للفراغ ويوحي، بشكل مزعوم، بانتصار العزّابي في ذلك العراكِ المستمرّ الذي يخوضه مع العدم.

فكيف يتحدّدُ مَدَى فاعليّة هذا الخيار الانشائي ونجاعته إذ ما اقتصرنا على هذا الدّور المزدوج الذي تلعبه هذه المؤثّرات التشكيلية من متمّمات وتنويعات؟

لا شكّ، إن هذا الخيار الانشائي قد أتى أكله في العديد من أعمال العزّابي فطبعها بطابع الثّراء البصري (= أعماله التي أنجزها في الثّمانينات وبداية التّسعينات). وذلك من جهة أن هذا الخيار يجعل بنية اللوحة تسير وفق خط بنائيّ مُطَّرِدٍ ومتطوّر المراحل، كما يساعد على انفتاح الشكل في سيرورة زمنيّة متوالية اللحظات. فبنية تكوُّن الشكل في الفضاء تتّصل ببنية زمنيّة تمنحها فعّالية التطوّر اللّحظوي.

وهكذا، فإن الفضاء عند العزّابي فضاءٌ **مُتَزَمِّنٌ** يخضع إلى سيرورة بنائيّة، تجعل من اللوحة جملة **من اللّحظات** التي تفصح عن قصّة تكوّنها كرونولوجيًا فضلا عن كونها جملة من البقع والرّقع والأمكنة. على أن هذا التّزمّن لا يمنع اللوحة من أن تستجيب لعمليّة التمثّل العمودي لأطوارها. إذ أن هذا التّطوّر الأفقي الذي يخوضه الشكل في نموّه الزّمني يصبح بإزاء سانكرونيّة التّمثل بمثابة حركة بصريّة مشخّصة ومتعيّنة في المكان، من خلال كليّة اللّوحة، وهي حركة الشكل في تقلّبه من مجال إلى مجال، من التّماسك المعماري إلى تقسيم الفضاء بين نوافذ متنوّعة وفجوات مبثوثة هنا وهناك، على شاكلة معماريّات القصور الصّحراويّة... إلى تقسيم هذه النّوافذ والفجوات ثمّ تفتيتها إلى عناصر يقع تركيزها تارة وتفجيرها تارة أخرى...

وهكذا فسواء تعلّق الأمر بتمثّل أفقي زمني أوبتمثّل عمودي بصري فإن الملمح الحركي الذي تكتنز به اللوحة هو هاجس الفنان، بحيث لا يستقرّ المشهد التّجريدي على نظامٍ مَا قَابل للحصر المباشر. كما يؤشّر هذا المشهد من خلال ذلك المَلْمَح الحركي الثّري على اهتزاز وعدم استقرار في مستوى الرّؤية إلى العالم. بل ويظل هذا المشهد يتقلّب ويخترق النّسق على نحوٍ ما يبدو في الأبحاث الجماليّة لتيّار ما بعد الحداثة في لندن ونيويورك. تلك الأبحاث المطبّقة في الفنّ التشكيلي والعمارة على وجه الخصوص، والتي تسودها ظاهرة تفتيت البنية و تَ ، فْ ، ك ، يـ ، ك عناصرها **وتحطيم عقلانيّة نظامها** The Deconstruction كما أنّ ما يساعد على بروز هذا المنحى في أعمال العزّابي ويضفي عليها نوعًا من القوّة الجماليّة، هو أنّ المؤثّرات التشكيليّة التي يوظّفها من متمّمات وتنويعات (مثل الحروف والأرقام والنّقاط والعلامات والخربشات واللّمسات الطارئة والعناصر الهامشيّة الجزئيّة..) تصبح بمثابة مفاعلات تشكيليّة منشّطة للتكوين البنائي العام، تفجّر فيه الحركة وتنتشله من التّسطّح والاستقرار في برنامج التّوازن البصري المفتعل. ذلك معنى أن هذا الخيار الانشائي قد أتى أكله في بعض أعمال العزابي، فدفع بلعبة الانشاء إلى حدود خصبة.

ولكنّ هذا الخيار، بالمقابل، جعل البعض الآخر من الأعمال تشتكي من **كثافة** هذه المؤثرات التشكيليّة **وثقلها** وهو ما لا يتوافق مع خفّة الشّحنة التّعبيريّة للوحة التي كثيرا ما تكون شحنة مرحة كما يتجلّى في طبيعة الألوان المستعملة Cou-leurs gaies.

إن هذه الكثافة (أو هذا الركام والتكديس Accumulation) للعناصر الصّغرى بقصد اختصاب الفضاء وإملائه، تقصي أيّ منفذ لحضور الفراغ في اللوحة عندما تكون الحاجة ملحّة إليه. إذ الفراغ Le vide في حدّ ذاته، بوصفه قيمة جماليّة في اللّوحة الحديثة، إنّما يمثّل منفذًا ضوئيًا هامًا للتّهوئة تتنفّس منه الأشكال. كما أنّه قادر، هو نفسه، على إثراء اللوحة إذا ما وقع استثماره بنجاح. وليس الفراغ مجرّد انعدام للشكل.

وعليه، إن بعض أعمال العزابي (تلك التي عرضها سنة 1990 وسنة 1991 مثلا) في حاجة، أمام رتابة ملمحها البنائي، إلى إعطائها حيزاً مهمًا للفراغ الضّوئي قصد إبراز مجموعة من الكتل بعينها (وهو ما وقع تداركه بعض الشيء في تجربة النّوافذ منذ 1992) وقصد عدم الوقوع في رطانة الفضاء المشحون بالمتمّمات البصريّة والمحشور بالعناصر

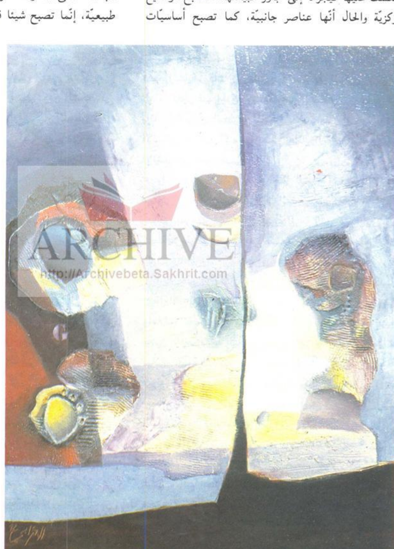
الجانبيّة، عندما تكون بساطة الفكرة الانشائية أو خفّة الشّحنة التّعبيريّة في غنى عنها، أو على الأقل لا تستدعي وجودها بشكل مكثف. إذ الحضور المكثّف لهذه العناصر الصّغرى إنّما يتعسّف عليها فيجرّها إلى تجاوز طبيعتها، فتصبح مواضيع مركزيّة والحال أنّها عناصر جانبيّة، كما تصبح أساسيّات والحال أنّها متمّمات في طبيعتها الجماليّة المستمدّة من الفن المعاصر.

● «كثيرا ما انطلق من مواد مختلفة (رمل، قماش، شباك، حصى..). وهذه المواد وما يغلب عليها من خصائص طبيعيّة، إنّما تصبح شيئا فشيئا المكوّن الأساسي للوحة، إذ توضع في أماكن حسّاسة من اللوحة وتلعب دوراً بنائيا.. ثمّ يقع توزيع الألوان والبحث عن التوازن. ومن ثمّة تتبلور الرّؤيا الخاصة بي للكون.

لكنّني لا أستعمل المواد المختلفة في كلّ اللوحات بل استعملها حين أحسّ بأن هناك ضرورة لذلك. فعشرات اللوحات لم أستعمل فيها النّتوءات.

كل رسام يستحقّ هذه التّسمية، لا بدّ أن تكون له تقنية خاصّة به يعالج بها مواضيعه، وتقنيتي الخاصة هي نحت النّتوءات وتلوينها وإعطاؤها أبعاداً تشكيليّة، هذه التّقنية تنحدر من احساسي بخلق أجواء توحي بعالم نقيّ لم يغزه الانسان بعد..

غير أن الظّلال والأضواء المتوزّعة على المواد المختلفة تضفي حياة جديدة على اللوحة. وهنا تصبح المادّة حيّة. كما يصبح الموضوع تشكيليّا بحتا...»



III - من موسيقيّة الحسّ الفنّي للفنّان إلى غنائيّة التّشكيل الفنّي للّوحة

تجريد المدينة الواقعيّة من ملامحها البنائيّة

تفجير بنية الفضاء الواقعي

تفتيت الشكل إلى وحدات غير هندسية

توزيع الوحدات على فضاء اللوحة وفق نظام آخر

تعمير الفضاء بمؤثرات تشكيلية إضافيّة مثل الحروف والعلامات..

نوع من الإمتلاء والضّجيج في ضربات الفرشاة والمواد Poly-phonie .

نوع من الثّراء الغنائي في تشكيل الخطوط Polygraphie .تأليف العناصر والتّنسيق بينها بإدخال الضوء واللون والنّتوء:

التحكّم في نسب الكثافة الضّوئيّة واللونيّة ونسب النّتوء والثخونة.

مُرَاوَحَة بين الشفافية الضوئية وبين ثخونة الأشكال البارزة وصلابتها.

موسيقى

عناصر البنية تتحرك من خلال التّدرّج الضّوئي.

حركة.

من الأسود (المائل إلى الزّرقة) إلى الأبيض (المائل إلى الزّرقة).

تحوّل.

تشكيل طريّ ومتحرك لا يحصر اللوحة في كتلة واحدة.

تحوّل بطيء داخل كلّ كتلة.

تحوّل سريع ومفاجئ من الكتلة إلى الفراغ.

فراغ.

صمت.

بعض الشّظايا التي انفلتت من إحدى الكتل لتعمّر الفراغ

انعكاس

تتابع تشكيلي (على مستوى الغرافيك أو الحركة الخطية)

تتابع لوني وضوئي غير نمطي

إيقاع/تزمين الشكل

وحدة تشكيلية لا تنطوي على نسق مغلق

الايقاع ممتدّ...

والسّمفونيّة لم تكتمل بعد

....

هناك نيّة للملْمَة شتات الأشكال من خلال تنسيقها لونيًا

الخطوط مبعثرة والعناصر مشتّتة = فوضى/عبث

الألوان متماسكة والأضواء متوازنة = موسيقى/نظام

حركة الخطوط غير متّفقة مع حركة الألوان = مفارقة

المشهد العام للوحة ينزع إلى تحويل هذه المفارقة إلى ثراء

وتنوّع موسيقى متقلّبة تتّجه نحو التّأليف

ولكن السّمفونيّة لم تكتمل بعد

....

من خلال عملية متابعة الايقاع يتحوّل الشكل إلى حركة.

من الفضاء إلى الزّمان

من الثبات إلى الحركة

من اللّوحة (كمجال محدّد داخل إطار)

إلى العالم المتورّط داخل حركة الزّمان اللاّنهائية.

موسيقى

موسيقى تنزع دائما إلى التأليف

التّنسيق Harmonisation والتّناغم لم يَثْبُتَا بعد

ليس هناك مركز للوحة، واضح المعالم

وينتج عن ذلك غياب نقطة بداية ونقطة نهاية للوحة

اللوحة لا تبتدئ ولا تنتهي مثل القطعة اللّحنيّة الموسيقيّة

الحركة مفتوحة/مستمرّة، والغنائيّة طريّة وليّنة

والسّمفونيّة لم تكتمل بعد... والنّظر مستمرّ.

[redacted]

تؤكّد العلاقة البنيويّة بين الفنون أن الحسّ الانشائي يرجع إلى أصل واحد وهو ملكة الخلق والصّناعة والتّأويل لدى الانسان. تلك الملكة التي تتحرك نحو ما يراه الفنان، سواء كان هذا العالم مرئيا أو مسموعا، مكانيّا أو زمانيّا، يتكوّن من أشكال لها حيّز أو يتكوّن من أصوات لها تتابع في حركة الزّمان. وما علاقة الرسم بالموسيقى إلاّ إحدى ظواهر هذه العلاقة البنيويّة بين الفنون.

وإذا ما تعاملنا مع أعمال العزابي انطلاقا من تصوّر هذه العلاقة، سنجد أنّها تستجيب لنوع من القراءة الموسيقيّة.

وقد نجد في السلوك التّذوّقي للفنان ما يشرّع لهذه القراءة، إذ العزابي من أحبّاء الموسيقى الشرقيّة تذوّقا وممارسة كذلك. فهو مستمع محترف لمحمّد عبد الوهاب وزكرياء أحمد...

كما أنّه عازف على آلة العود. ولكن ما يهمّنا أساسا لتأكيد هذا البعد الموسيقي داخل اللوحة هو أن موسيقيّة الحسّ الفنّي للفنان قابلة لأن تتجلّى من خلال طبيعة التّشكيل الفنّي للوحة، خصوصا إذا ما انطلقنا من الفرضيّات التالية :

1 - أن الحسّ الموسيقي Musicalité لا ينحصر في العمل الفنّي الموسيقي فحسب بل هو سلوك تعبيري.

2 - وعليه، فإن هذا السّلوك هو نمط من أنماط الوجود الفردي الخاص Manière d'être ورؤية للعالم، فضلا عن كونه حيويّة مبثوثة في أفعالنا اليوميّة. فقد نمشي على الأرض بالتّوازي مع حركة إيقاعيّة. وكأن الايقاع شيء ملازم لفيزيولوجيّة الجسد وأفعاله (دقات القلب والدورة الدّمويّة، التّنفس... التّفكير...).

3 - انّ هذا النّمط الوجودي أو هذه الرّؤية للعالم قادرة لأن تتسلّل إلى السلوكات الانشائيّة لدى الفنان سواء من خلال ترتيب الفضاء وهندسته العامّة، أو من خلال الأداء العفوي.

4 - انّ الأداء التشكيلي للوحة بما هو مسار زمنيّ ينطلق من لحظة زمنيّة ما ويتطوّر، قادر بحكم زمنيّته هذه Temporalité لأن يتضمّن سلوكًا حركيًا يلازم تعبيرا موسيقيًا، إذ اللوحة ليست جسما قديما أزليًا وليست طفرة تحدث فجأة بين موجودات العالم، بل هي شيء يتكوّن في الزّمان ويحتكم إلى سيرورة إبداعيّة مثلما وقع تأكيده سلفا.

5 - ان تجريدات العزابي بما هي تنتمي إلى التجريد الغنائي Abstraction lyrique قابلة لأن تحتضن هذا الحسّ الموسيقي من خلال المقوّمات التّالية :

أ - المرونة Fluidité أو الطّراوة اللونيّة الماديّة والليّونة التّشكيلية في توزيع اللمسات والكتل (الانتقال من كتلة إلى كتلة أخرى متناسلة عنها، ثم صهر هذه الكتلة في الأرضيّة...).

ب - التناسق اللوني Harmonie

ج - التدرّج الضّوئي بين القيم الضوئيّة Dégradation des valeurs وهو ما يرافق تدرّجا آخر بين الفوريقات اللونيّة Les tons .

د - الايقاع Rythme وهو بمثابة تزمين للشكل.

هـ - التّوازن Equilibre وهو ما يضفي سمة النّظام العام للأثر وقد يغيب على إثر سيطرة اللاّتوازن أو جماليّة الاختلال، وهي أن يكون الايقاع العام للحركة البنيويّة للوحة مختلاً أو ناقصا أو غامضا... مثل هذه المقوّمات التشكيلية الأخيرة، تتوافق مع المقوّمات النّغميّة في القطعة الموسيقيّة. وهو ما يستدعي فهما معيّنا لإنشائيّة المجال اللّحني والنّغمي من خلال التّعريف التالي :

«إن المستوى اللّحني والنّغمي لقطعة موسيقيّة ما، يعني نوعا من تنظيم العلاقات الصّوتيّة، أو جهدا لإزالة تراكمات الحروف الصّامتة Consonnes، أو بكل بساطة، يعني حضورا لبعض المظاهر النّاتجة عن الايقاع».

(R. Wellek et A. Warren : La théorie littéraire. Seuil, Paris, 1971. p. 176).

إن العلاقات الصّوتيّة داخل القطعة النّغميّة تتوافق في الأثر التّشكيلي مع العلاقات اللّونيّة التي تتأسّس عليها علاقات الأشكال في التّكوين البنائي للّوحة Composition .
كما ان ذلك الجهد للمقاوم لتراكمات الحروف الصّامتة يتوافق مع ذلك الجهد الذي يقاوم من خلاله العزابي التراكمات اللّونيّة الباهتة والجوفاء التي قد تتسلّل إلى أرضيّة اللوحة أو إلى مفردات التكوين التّشكيلي. وأدوات هذه المقاومة هي الشّحنات الضوئيّة واللّونيّة التي يبثّها العزابي داخل مادّته الزيتيّة.

على أن الصّمت في الموسيقى هو ما يتوافق تشكيليًا مع السّواد والبياض. إذ الأسود والأبيض هما غياب التّفصيل اللوني. سواء كان هذا الغياب بسبب غياب الضّوء كليًا (الأسود) أو بسبب سيطرة الضّوء كليًا (الأبيض). لذلك لا ينتمي الأبيض والأسود، بصفة مباشرة، إلى الدّورة اللّونيّة الفيزيائيّة الموجودة في الطبيعة Cercle chromatique بل هما مجرّد معيارين ضوئيين لقياس مدى حضور أو غياب اللون بما هو شحنة ضوئيّة.

ولّما كانت التّمفصلات اللّونيّة المتدرّجة (أصفر - برتقالي - أحمر..) فعاليّات مهمّة لاثراء تمفصلات الخطاب التّشكيلي، أمكن لنا أن نعتبر وجودها بمثابة مقاومة للصّمت أي للفراغ أو البياض الذي يكتنف اللّوحة قبل رسمها، من جهة، ومقاومة للصّمت كذلك، عندما تحتكم اللّوحة إلى تفصيل لونيّ واحد، خصوصا عندما تكون مسطّحة وخالية من النّتوءات وما توفّره من ظلال. وهو ما لا يتعلّق بمجال نظرنا هذا إذا ما كان موضوعنا حول فن ابراهيم العزابي.

وهكذا فعندما نتناول نموذج اللوحة «نافذة 2» التي أنجزت سنة 1993، نعثر على نوع من الجهد الساعي إلى مقاومة هذا الصّمت أو مقاومة سكونيّة اللّون الواحد. وكأنّنا بالفنّان

في هذا النّموذج يحاول أن يوظّف أكثر ما يمكن من التّفصيلات اللونيّة الحيّة لاستبعاد الجمود، إلى حدّ أنّه أصبح يرنو إلى شكل من التّنظيم والتّنسيق بين سلسلة من الألوان الباردة (أزرق) وسلسلة من الألوان الساخنة (أحمر). وذلك ما جعله يبحث عن الحساسيّات اللونيّة الممكنة التي يمكن أن تتوسّط هذين السلسلتين فتكون بمثابة جسر تنسيقي وتنغيمي بينهما لتأمين فعاليّة التّوازن. وقد برزت الحساسيّات الصفراء والبنفسجيّة لتأمين هذا العبور من البارد إلى الساخن والعكس بالعكس. لذلك فإن الاسراف في استعمال الأصفر يمثّل حلاً «لا بدّ منه» لتثوير الحركة ودفع اللوحة إلى أكثر ما يمكن من حيويّة الايقاع.

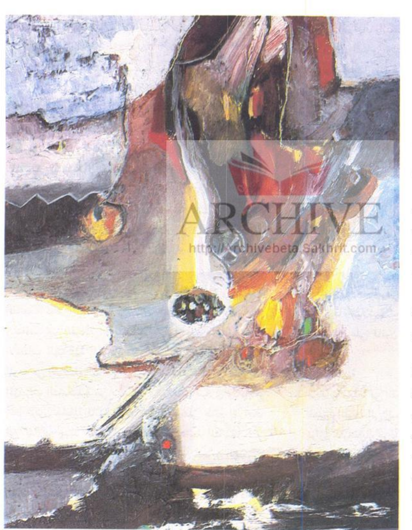


فما الأصفر مثلا، إلاّ لحظة عبور في قلب الدورة اللونيّة، مابين الأحمر والأزرق. فإذا انطلقنا من الأوّل وصولا إلى الثاني، نضيف نقطة صفراء إلى الأحمر حتى إذا ما تحصّلنا على البرتقالي حذفنا كمّية الأحمر الأصلي ليبقى الشكل أصفر شبه خالص يوحي بضرورة وجود الأخضر (كثير من الأصفر + قليل من الأزرق) للمرور إلى الأزرق، وحتى إن كانت حلقة الأخضر شبه مفقودة، لولا وجود نوع من الفيروزيّ (كثير من الأزرق + قليل من الأصفر) في شكل محتشم، فإن العبور إلى الأزرق لا يصبح مستحيلا داخل الذّائقة الحدسيّة للألوان، تلك التي تكمّل داخل الذّهن ما كان ناقصا من حلقات جزئيّة أمام العين. ان اعتبار الأصفر بمثابة **لحظة هو** تأكيد بأنّه مفردة مرئيّة في بنية مفردات الايقاع المتدرّج.

كما أن اعتباره بمثابة **لحظة عبور هو** تأكيد بأنّه فعاليّة زمنيّة تزمّن التدرّج الموسيقي المتناغم في سلسلة الألوان المتماسكة.

بهذا الشكل يمكن تأكيد حضور البعد الموسيقي في التّشكيل الفنّي لدى العزابي من خلال حركة اللون في البنية الضوئيّة. فكيف يمكن تأكيد ذلك من خلال حركة الشكل في البنية الهندسيّة والفضائيّة للوحة ؟

مثلما توصّلنا إليه في دراسة الفعل الانشائي، فإن العزابي يسيطر على اللوحة من خلال تقسيمها هندسيًا إلى نوافذ يقع إنتاجها بتقطيع الطول والعرض ضمن شبكة العمودي والأفقي. تلك هي الظاهرة البنائيّة الأولى وتنحدر من طبيعة هندسيّة. ثمّ معالجة النّوافذ كلّ على حدة بتطعيمها تشكيليًا من خلال إضافة أشكال جزئيّة في حركة تربط بين مجمل النّوافذ الأربع. وتلك هي الظاهرة البنائيّة الثانية وتنحدر من طبيعة غنائيّة أكثر حركيّة. وعلى أساس تعدّد مستويات التّشكيل في هذين السّلسلتين المختلفتين (حركة النّوافذ وحركة المؤثّرات التّشكيليّة)، يمكن أن نستسفّ بعدا موسيقيًا.



إذ أنّ تعدّد المستويات البنائيّة في معالجة الفضاء يمكن أن يتناسب مع تقنية تعدّد التّصويت في الموسيقى Poly-phonie ، وهي أن تتألّف القطعة النّغميّة بالاعتماد على أكثر من طبقة صوتيّة. ويتجلّى تعدّد التّصويت في الموسيقى الافريقيّة والغربيّة (كما في البلوز والجاز) في توازي سلسلتين من التّأليف الصّوتي..

كأن نستمع إلى إيقاع خافت وحاف قليل التّمفصل من خلال عزف على القيثارة الخافتة Guitare basse. ويمثل هذا الايقاع هيكلا صوتيًا عامًا يسند سلسلة أخرى من الأصوات الحيّة المرتجلة، كثيرة التّمفصل، التي تنتجها أدوات النّقر Instruments de percussion على سبيل المثال. أمّا في الموسيقى الشّرقيّة فيتمثّل تعدّد التّصويت في سلسلة من الأصوات الوتريّة التي ترافق سلسلة صوتيّة أخرى تؤدّيها الحنجرة البشريّة...

ومثل هذه الفعاليّة الموسيقيّة تترافق عادة مع فعاليّة الطّباق الموسيقي Contre point . وهو مستوى لحني حاف وثابت ويصاحب المحور النّغمي المتحرّك الذي يمثّل أساس التّأليف اللحني للقطعة الموسيقيّة مثل ما تحدثه آلات الهارمونيوم والأرغن والأكرديون... في توظيفاتها الشرقيّة (الموسيقى الهنديّة والباكستانيّة..).

فالمستوى اللحني الحاف الذي يسند هيكله التّأليف الانشائي في الموسيقى هو ما يتناسب مع المستوى الهندسي في تقطيع الفضاء طولا وعرضا، بين نوافذ العزابي. أمّا المستوى الثاني الموغل في الحركيّة، الذي يمثّل مستوى آخر في تعدّد التّصويت أو يمثّل حركة نغميّة أخرى في الطّباق الموسيقي، فذلك ما يتناسب مع حركيّة الظاهرة البنائيّة الثانية. تلك الظاهرة التي تقوم على الحركيّة والارتجال والتّفصيلات المفرديّة الجزئيّة التي تعمل بدورها على ربط الأقطاب الهيكليّة الكبرى في التّكوين أي النّوافذ الأربع للوحة في السلسلة البنائية الأولى؛ إذ الحركيّة التي تتمتّع بها المؤشّرات التّشكيليّة من متمّمات وتنويعات صغرى وثانويّة، إنّما تكوّن سلسلة قائمة بذاتها وتنطوي على طابع الارتجال في تدارك جديد للفضاء (السلسلة البنائيّة الثانية). أو بتعبير آخر تنمّ عن تقسيم جديد للفضاء يتجاوز الهندسي ليتدارك الفضاء ارتجاليًا على نحو الارتجال العزفي في التّقاسيم الموسيقية Improvisions musicales داخل التّأليفة النّغميّة.

بهذا التّناسب المنهجي بين اللوحة كظاهرة مرئيّة وبين اللوحة كظاهرة نغميّة، فنحن أمام لوحة العزابي هذه، أكثر من أن ننظر، إنّنا نكاد نستمع إلى اللّوحة باستعمال حاسّة البصر! ألا يعني ذلك بامتياز مثالا لتأكيد أنّ الفنّ واحد مهما تعدّدت أشكاله التّعبيريّة ما بين المكان والزّمان ومهما تعدّدت أدوات التّذوّق الفنّي ما بين حواسّ مختلفة.

● «إنّ الارتجال والتّلقائيّة هما بالنسبة لي العامل الأساسيّ للانطلاق في البناء. ولكنّ هذه التّلقائيّة منظّمة بشكل من الأشكال كما أنّها مراقبة Controlée ثمّ يأتي عامل آخر وهو التّوازن. إذ أنّني بعد الانطلاق التّلقائي في الممارسة التّشكيليّة أعمل على تصحيح كلّ ما هو خارج عن المنحى الجمالي الذي أريد. هناك توازن «داخلي» أشعر به، ويتأتّى من طريقتي في توزيع المساحات والمواد المختلفة، ومن طريقتي في تقسيم فضاء اللوحة واختيار الألوان».

[redacted]

أصفر ترابي

بيئة صحراويّة

«للوحاتي بُعْدٌ طبيعيّ» ابراهيم العزابي 1 - 1 - 1991 .

بقع زرقاء متلاشية

الاعتماد على قانون التّقاطع بين الأفقي والعمودي في بناء اللّوحة.

نوافذ المدينة

مربّعات معلّقة في الفضاء

خضوع اللّوحة إلى البيئة والذاكرة

توازن اللوحة بالرّجوع إلى توازن مشهد العالم.

السّوق

تركيز الضوء داخل فجوة النّهج

أرضيات تغلب عليها المرجعيّة الزّرقاء للمشاهد الطبيعيّة...

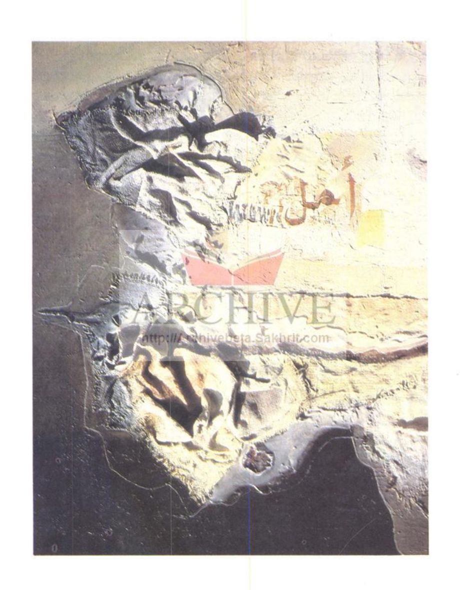
جدار قديم
كومة من الحجر
....
ارتجال وتلقائيّة في تصريف اللّمسات
غياب الأفقي والعمودي
اهتزاز وعدم استقرار في مستوى الرّؤية
تشويهٌ لبنية الواقع
اندثار المرجع شيئا فشيئا بشكل ما
غياب موضوع محدّد
هستيريا المسافة
تصريف حرّ للكثافة الضوئيّة
ممارسة لونيّة وحشيّة
تفجير البنية
خطوط مشوّشة
غياب التّركيز الهندسي
هستيريا المسافة
انزياح اللوحة عن البيئة والذّاكرة
تدخّل الأحمر القاني والقرمزي داخل أرضيّة زرقاء
انفصاميّة لونيّة للشكل
صدمات ضوئيّة طارئة
مربّعات ودوائر غير مرتّبة هندسيًا
خربشات خطيّة تنمّ عن حساسيّة اللاّتنظيم.
عتمة.
هل تصبح اللوحة فضاء لمعالجة مشاكل تشكيليّة صِرْف ؟
الشكل يستقلّ بذاته
اللوحة بمثابة محاولة لاصطياد شكل هيكلي عام يسند العناصر
العناصر التّشكيليّة متلاشية في الفضاء
بحث دؤوب عن التّوازن والاستقرار
معاناة لانشاء الشكل من جديد

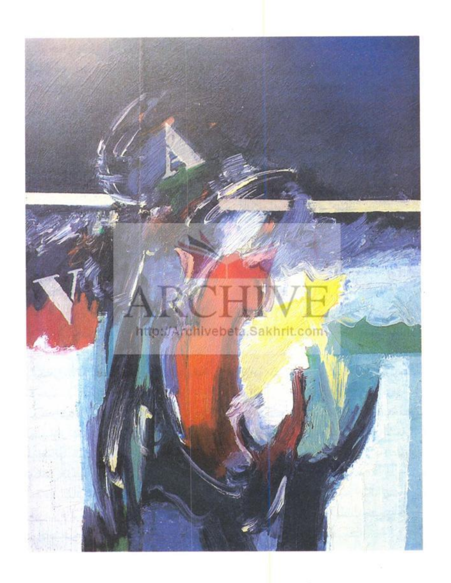
نوع من التّوازن الضّوئي
نوع من التّوليف البنائي للوحة
مرجعيّة تجريديّة غنائيّة
علاقة العناصر ببعضها أصبحت علاقة جماليّة بحتة
علاقة تشكيليّة
علاقة بنائيّة مثل علاقة الحروف الموسيقيّة ببعضها في النّغم
مرجعيّة الشكل هي الشكل نفسه؟
....
مرجعيّة الشكل هي الفنان نفسه؟
الفنان ذات مبدعة وموضوع لابداعه في نفس الوقت
شحنة نفسانيّة تحبل بها عمليّة الانشاء
مرجعيّة نفسانيّة
بحث عن أركيولوجيا نفسانيّة للشكل
أوتونوميا الشكل هي نفسها غير مستقلّة
أوتونوميا الشكل تحيلنا إلى مفاعلات مرجعيّة أخرى
مفاعلات نفسانيّة
محرّضات عصبيّة وحيويّة...

[redacted]

هل تفترض مسيرة الشّكل في تكوّنه وتطوّره نُقْلةً من مرجعيّة بصريّة إلى استقلاليّة جماليّة ؟

يمكن اعتبار الأزرق بمثابة لحظة هدوء وبرودة، يمرّ بها الشكل العزابي في مسيرة تكوّن اللوحة. كما أن هذا اللّون بمختلف تدرّجاته يمثّل قطبا رئيسيًا في هذه المسيرة، بالمقابل مع قطب رئيسي آخر وهو الأحمر كلحظة توتّر وسخونة. ومسيرة الشّكل بين هذا وذلك تفصح عن قلق التّذبذب والانفصام.


أمل



(التّناقضات، الحروب...) وذلك بإحالتها إلى سياق جمالي «منظم» تحتكم إليه مسيرة الشكل الفنّي.

بهذا الاعتبار، فإن اللوحة وإن كانت تجريديّة، إلاّ أنّها ليست تعبيرا غريبا عن عالم داخلي غريب بدون مكان. بل هي بمثابة تعبير انعكاسيّ عن عالم موجود يقع ترتيب عناصره على نحو آخر ومن خلال منظور آخر خاص. فاللوحة ليست بديلا لواقع معاش يبشّر بالزّمن المستحيل أو بعالم جميل آتٍ في حلاوة الغموض. بل هي تصريف لما هو موجود تصريفا تشكيليّا. ويتحدّد هذا التّصريف عبر آليّة سيميوطيقيّة منفتحة، ينتقل الشكل بمقتضاها من رمزيّة محايثة إلى ترقيم تجريدي له قاموسه الخاص، من مفردات متعيّنة في الفضاء ومفاعلات تعبيريّة مثل الحركة الخطية، الحركة الضّوئيّة، تقسيم الفضاء...

كما إن مكمون الوعي الذي يتجلّى في الرّؤية الواعية للعالم يتسرّب إلى فضاء اللوحة وينزلق زيتيّا مع الألوان بين غضون الشكل الفنّي بصفة لا واعية حتى إذا ما نضجت آليّة تشكيله تحوّل إلى رؤيا.

إن النّقلة من الرّؤية الحسيّة والذّهنيّة إلى الرّؤيا الما بعد حسيّة، هي نقلة من الشكل المرجعي المحايث لوجود العالم إلى شكل مستقل، يكتفي بذاته جماليّا Autonome ولكنّه يتورّط في البنى المرجعيّة نفسانيّا، حتى وإن سجّل نقلة من رؤية واعية إلى رؤيا لا واعية. إذ أن عناصر العالم بقيت هي هي داخل اللوحة حتى وإن تغيرت تمظهراتها، كما أنّ بنية التّمثّل النفساني المرافقة لها بقيت هي نفسها : l'angoisse .

فالرؤيا هي انعكاس للرّؤية عبر المتن التّشكيلي الذي يشهد على وجود أسلوب إنشائي خاص.

فالأسلوب هو ما يشرّع لوجود استقلاليّة جماليّة للشكل كما أن الخاصيات الانشائيّة لهذا الأسلوب هي ما تشرّع للحديث عن ماهية جمالية للوحة. إذ الأسلوب الفني بما يتضمّنه من قدرة التّمثيل التّشكيلي هو محرّك هذه النّقلة التمثيلية التي يخوضها الشكل من العالم كمرجع إلى اللوحة بوصفها تتجلّى على نحوين. فهي انعكاس للعالم من جهة تكرار عناصره وبنية تمثّلها وهي انزياح عنه، من جهة ترتيب عناصره على نحو آخر يتضمّن إيقاعا ذاتيّا خاصّا. وهنا تكون لوحة العزابي من الذّاتية والاستقلاليّة بحيث تجعل العالم من خلال منظورها الخاص، يتّخذ مظهرا آخر. وذلك ما يتوافق مع مفهوم الفنّ لدى بول إليار P. Eluard (الشاعر الفرنسي..) : «إن الفنّ هو أن أرى العالم كما أنا ولا كما هو عليه».

● «إن لوحاتي قابلة للتّأويل ويمكن أن نفترض لها قراءات متعدّدة. فهي قد توحي بعالم بدائي نجد فيه أحيانا خطوطا أو علامات تدلّ على مرور يد الانسان من هناك. كما أنّها قد توحي بعالم متلاشي حطّمته يد الانسان.. أو بآثار لكارثة طبيعيّة حدثت فجأة. المهمّ بالنسبة لي هو أن تكون المعالجة التّقنيّة متوازنة مع المواضيع المحتملة».

● «إن اللوحة التي أرسم، هي جملة من الرّموز والعلامات سواء كانت علامات المواد المستعملة أو علامات الألوان. ولكن بحكم التّوزيع اللوني (الضوئي) وحركة الخطوط تصبح اللوحة مكتفية بذاتها Autonome وليست بالضرورة حكائيّة، إذ أن الطاقة التّعبيريّة التي توفّرها المواد المستعملة في توزيعها العفوي تجعل من اللوحة قابلة لتأويلات عدّة».

● «لا أعتقد أن على الفنان الانغلاق في أسلوب معيّن ورؤيا مستقرّة للكون. فهذه الرّؤيا تتطوّر تدريجيّا بحكم ما يكتشفه الفنان من تقنيات جديدة. ففي مجموعة النّوافذ التي شرعت في انجازها سنة 1992 قمت برسم بعض الأشكال (حجارة، صخور..) وسلّطت عليها أضواءً وظلالاً ممّا أضفى على اللوحة مناخا ميتافيزيقيّا».

ويأتي الأصفر بكافة فصائله المتقلّبة من البرودة إلى السّخونة، من الأخضر إلى البرتقالي، كلحظة تتوسّط هذين القطبين الجاذبين يُحاول فيها الرسام أن يصرّح بهذا التّردّد. وإذا اعتبرنا بأن الأصفرو بحكم موقعه داخل الدورة اللونية، يمثل جسراً للعبور بين هذين القطبين، فإنّه سيكون بمثابة حلٍّ للصّراع اللوني وخلاص إلى تأليف فضاء اللوحة... تأليفا يجسّم سعيا نحو الاستقرار وسعيا نحو تخليص الرّؤية من التّناقض والصّراع.

إن ظواهر التّناقض والصّراع هذه هي التي لا يمكن لأيّة حياة أن تستقيم بدونها. فهي فعاليّة حيّة تطبع التّاريخ بطابع الجدليّة وتمنح الفعل البشري نوعا من المعنى.. فهي ظواهر متواترة في مشهد العالم المرجعي للفنّان. وما ألوان اللّوحة إلا ترجمة سيكولوجية لمثل هذه الظواهر ولكن في ترتيب إبداعي جديد لحركاتها وأقطابها... يصرّف التناقض الجدلي عبر التّضارب اللوني ويصرّف الحركة عبر علاقات الألوان المتضاربة ببعضها. كما لا بدّ لهذا التّرتيب الجديد لمشهد العالم من أن يعوّض منزلة العالم بالنسبة للفنان بمنزلة اللوحة لديه، وأن يعوّض علاقة الفنان بالعالم بعلاقته مع اللوحة..

لذلك جاءت اللوحة في فن العزابي فضاءً للتّعويض Compensation الجمالي والنّفساني للخروج من دائرة القلق Angoisse في العالم المعيش، والدخول في دائرة قلق جديد، في العالم المرسوم.

وهكذا يتردّد العزابي بين :

قلق اللاّنظام في العالم المرجعي وقلق النّظام في اللّوحة، من جهة، وقلق النّظام والرّتابة في العالم المرجعي وقلق الفوضى في اللوحة من جهة أخرى.

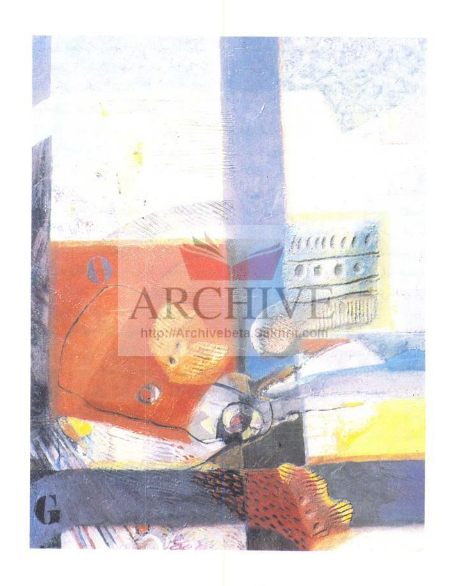
وعلى شاكلة مسيرة الشكل من الأزرق إلى الأحمر أو العكس، فإن مسيرة الفنان من العالم إلى اللّوحة، هي مسيرة قلقة لا تستقرّ على وضعيّة «واضحة» سواء كانت هذه الوضعيّة نظاما أو فوضى.

بهذا الشكل يمكن لاستراتيجيّة العمليّة الابداعيّة أن تكون نقلةً من قلق إلى قلق آخر، وليست سعيا نحو «عالم» طوباوي ou-topos/non lieu عديم المكان، يغيب فيه مفهوم الفضاء فتغيب فيه ظواهر القلق. فالقلق موجود بشكل أو بآخر طالما كان هناك فضاء يتورّط فيه الانسان ويتردّد بين وحداته وتضاريسه وألوانه... فالعمليّة الابداعيّة هنا هي تصريف لكتلة التّوتّر من فضاء المرجع إلى فضاء الشكل أو من الرؤية إلى الرّؤيا، بما تفترضه الأولي من محايثة للعالم المرجعي وما تفترضه الثانية من انزياح عنه على أن نفهم هذا الانزياح Ecart ، ليس بما هو خروج نهائي من دوامة العالم، بل بما هو تعامل جديد مع عناصر هذا العالم من خلال تمثّل إبداعي لترتيب العلاقات الجدليّة بين هذه العناصر. إذ أن عناصر العالم هذه وإن اتخذت في اللوحة تمظهرات جديدة بحسب ما يقتضيه الخطاب التشكيلي للفنان (مفردات، مؤثرات بصريّة، حركية لونية، إيقاع...)، إلاّ أنّها تبقى موجودة، فتشرّع لوجود بنية الوعي التي ترافقها وتتمثّلها بما يكتنف هذه البنية من ظواهر القلق.

على هذا النحو، إذا قلنا بأن استقلاليّة العمل الفنّي عن البنية المرجعيّة للعالم l'autonomie de l'œuvre شرط أكيد لتحقّق مَاهيّته الجماليّة، وهو التّصوّر الكبير الذي قامت عليه الحداثة في الفَنّ، فإنّ ذلك يمكن أن يسوقنا إلى مفارقة نظريّة. وهي أن أوتونوميا «الشكل عند العزابي هي نفسها غير مستقلّة! بل تحيلنا إلى مفاعلاتها النّفسانيّة، أي إلى ظواهر القلق في علاقة الرسام بالفضاء التّشكيلي، تلك الظواهر التي سبق وأن قلنا بأنّها شكل آخر لظواهر القلق في علاقة الرسام بالفضاء المرجعي (كما تجلّى ذلك في تعامل الرسام مع المدينة العربيّة).

فهل تصبح اللوحة فضاء لنقل مشاكل نفسانيّة من العالم إلى اللوحة، فتصبح ماهيّتها الجماليّة في نوع من الاحراج؟

يمكن اعتبار لوحة العزابي بمثابة مصبّ للهموم المتَوَتِّرة ومستودع لتكرير الكوارث العصبيّة في العالم اليومي


O
G

خطاب الرئيس زين العابدين بن علي بمناسبة الاحتفال بيوم الثقافة

قرطاج 27 أكتوبر 1989

بسم الله الرحمان الرحيم

أيها الملأ الكريم،

إنه لمن دواعي البهجة والاعتزاز أن نحتفل بالثقافة وأهلها وأن نجعل من هذا اليوم في كل سنة يوما مخصوصا بالثقافة في العهد الجديد، نحتفي فيه بمبدعينا ومثقفينا وأهل الفكر في وطننا لنرفعهم وهم ضمير الأمة وشهود ذوقها إلى مرتبتهم السامية في المجتمع، تلك التي أحرزوها بملكة الفكر والتخيل والابداع. وبارادة الفعل والتجاوز واستكناه الآفاق والتجلي وهي كلها عوامل تنهض بالتغيير الذي ننشده في سبيل تحقيق مشروع المجتمع الجديد المتوازن المتآزر. وليس من باب الصدفة أن يكون شاعرنا الكبير أبو القاسم الشابي في طليعة الموسمين اجلالا له وتقديرا لحبه لتونس ولاعلاء شأنها وتغنّيه بالصباح الجديد ولإيمانه بارادة الحياة وتحريك الهمم.

أيها السادة والسيدات،

لقد أقدمنا منذ فجر هذا العهد على معالجة الوضع الثقافي السائد في ضوء المعطيات القائمة، ولئن كانت الدولة غير مؤهلة لتحل محل المبدعين والمثقفين فلا أقل من أن توفّر لهم ما يساعدهم على إظهار ما عندهم وفي هذا الاطار بدأنا غداة السابع من نوفمبر في إقرار الاجراءات والتدابير الكفيلة بتحقيق ذلك فأمرنا بإعادة هيكلة المؤسسة الثقافية وبصياغة القوانين الاساسية الضرورية لذلك وسعينا في توفير التجهيزات المساعدة على التنشيط الثقافي المتخصص ودعونا إلى ضرورة تطوير الصناعة الثقافية ولم نغفل عن حماية ذاكرتنا الوطنية فبعثنا الوكالة القومية لاحياء التراث الأثري والتّاريخي واستغلاله وقرّرنا تأسيس متاحف للفنون المختلفة وشجعنا على الانتاج بتمكين المبدع من حرية الابداع وحماية حقوق ملكيته الأدبية إضافة إلى الدعم المادي الذي دأبنا على توفيره إيمانا منا بدور الثقافة الجوهري في نمو المجموعات البشرية ولاعتقادنا خاصة ان كل مشاريع الانماء وتوازن الشخصية الوطنية لا تفلح إلا متى اعتمدت منظورا ثقافيا أصيلا رائدا.

وان وطننا في حاجة إلى كل مبدعيه ورجال الفكر فيه، فهم طلائعه وصوته وعظمتهم من مجد أمتهم وأنفاسهم من نبض الحياة فيها ورؤاهم مشتقة من رؤاها. ولا يليق بنا، كسائر الشعوب التي تحترم مبدعيها ومثقفيها، أن يعيشوا في وطنهم غرباء أو ان تسلب منهم الكلمة في مجتمع مدني يحترم قيمه الاساسية، وعملا بهذا المبدأ وحماية لحقوقهم ستصدر تعليمات تلزم جميع المؤسسات بضرورة تطبيق قانون الملكية الأدبية والفنية وبتكوين لجنة للبت في النزاعات الطارئة بين المبدعين.

أيها السادة والسيدات،

إن تجسيم الرؤية الثقافية يتطلب الاحاطة الموضوعية بمعطيات الواقع الثقافي وآفاق تطويره وضبط الأهداف العاجلة والآجلة في ضوء الامكانيات التي تستطيع المجموعة الوطنية تخصيصها لتوسيع شبكة المراكز الثقافية وتعميم المنتوج الثقافي الهادف وتبليغه إلى المواطن حيثما كان بالريف أو بالمدينة. وان توزيع المادة الثقافية الناجع يدعونا إلى استغلال محكم لكل فضاء مهيء لذلك. فالمراكز الجامعية المنتشرة في أنحاء الجمهورية ننتظر منها أن تكون مراكز إبداع ثقافي وإشعاع فكري على الصعيد الجهوي. والفضاءات التربوية المنتشرة في ربوعنا إن هي وفرت غذاء ثقافيا راقيا استطاعت استقطاب شبابنا وإعداده لدخول رحاب الابداع وهو أمر لا يتحقق إلا إذا اعتمد التنشيط الثقافي على ما يلزمه من فنيات وأساليب حديثة وإذا ضمنا التكوين المستمر للقائمين به.

إن اتساع دائرة الاشعاع الثقافي موصول كذلك بمدى قيام وسائل الاعلام المختلفة بدورها في تقديم الانتاج الابداعي والتعريف به داخليا وخارجيا. ولئن كان رواد المراكز الثقافية في معظم الاحيان من المثقفين، فان وسائل الاعلام المرئي منها والمسموع تسهم إسهاما واسعا في تقديم المادة الثقافية للجميع في كل مكان ولها تأثيرها الكبير في عقلية المواطن وسلوكه كما ان استعمال المبدع لوسائل الاتصال الحديثة قد أصبح ضرورة لتبليغ خطابه وبمقتضاها يطور وسائل تعبيره الفنية.

ولقد أضحى الاشعاع مرتبطا في عصرنا بقدرتنا على اقتحام الأسواق الثقافية بكل متطلباتها فلا إشعاع بدون صناعة ثقافية قادرة على المنافسة ولا انتشار في غياب الانتاج الثقافي الجيد، ومعالجتنا لمسألة الاشعاع رهينة قدرتنا على حل معادلة الابداع والتصنيع والترويج وهي معادلة يتوقف على حلها ازدهار ثقافتنا في أرضنا وانتشارها خارجها ذلك أن حضورنا الثقافي وصيغه وكثافته خارج حدودنا سواء في البلاد العربية أو في سائر الآفاق إنما هو صورة لما بلغه مجتمعنا من رقي ومن قدرة على الاسهام في حضارة العصر.

أيها السادة والسيدات،

إن حاضر الأمة من نتاج تاريخها الحافز ومن قدرتها على استشراف المستقبل. فالماضي بتاريخه وقيمه والمستقبل من حيث هو طموح جماعي يرسمان القيم التي نتعلق بها، والتغيير حين يتغذى من أصول شخصية المجتمع يبشر بالفعل الخلاق المنسجم مع سياق التطور فيصبح تثبيتا وتجديدا وبناء.

إن التغيير مشروع ثقافي لا يكتمل أبدا لأن أساسه الاضافة، ونمو المعرفة لا يقنع بما كان ولا بما هو كائن.

ولقد وفرنا شروط التغيير الدستورية والقانونية في سائر المجالات ونحن نعمل كذلك وبكل جد على توفير السند الثقافي لابراز كيان المواطن التونسي المعاصر في نطاق الالتزام بقيم المجتمع المدني وبمقومات شعبنا الروحية واللغوية والتاريخية.

وإن الوعي بدور ثقافة التغيير يكون في الحرص على شدها إلى دوافع التغيير ولا مكان في وطننا لثقافة التهميش كما لا مجال فيه لتهميش الثقافة.

إن الثقافة تبدأ في المدرسة حيث تتلقى الناشئة أصول المعرفة وقواعد التعامل في المجتمع وتتعرف على مثالية المجتمع وتتدرب على شحذ القرائح وتهذيب الذوق وتطلع على خلجات الفكر البشري وتنهل من ينبوع الروحانيات الخالدة حتى لا تكون غريبة في مجتمعها أو غريبة في عصرها.

والتثقيف الأساسي تلقين للمعرفة وترويض على التفكير وصقل لملكة النقد وتأهيل للإبتكار وتفجير لطاقات الابداع.

أيها السادة والسيدات،

إن الثقافة التي نريدها لشعبنا هي تلك التي بها يندرج في الحضارة ويحتل مكانه من بين الأمم ويسهم بمقتضاها بقسطه في زاد الإنسانية ويتحدث من خلالها مستقبله. والتأسيس الثقافي أمر يحتاج إلى وعي أصيل بالزمن والواقع ويتطلب إدراكا عميقا بأن دخول دائرة التاريخ مجددا ضرورة لا محيد عنها وليست هذه الضرورة سوى اليقين بأن صنع التاريخ بحث متواصل يقوم على دوام إرادة التجدد الجماعية ويشترط الايمان بحق استرداد المبادرة.

أيها السادة والسيدات،

إن العالم اليوم قرية كبيرة انتفت فيها الحدود وقصرت بين أطرافها المسافات. وقد دخلت الشعوب بدرجات مختلفة عصر التكنولوجيا بايجابياتها وسلبياتها. وهي تحيا تبعا لذلك وبحكم اختلال المنظومات التقليدية تحولات جوهرية غيرت رؤية الانسان للكون ولمنزلته فيه فهل لنا وقد تبدلت الأحوال من حولنا أن ندعي ان حفاظنا على ذاتنا لا يكون إلا بالبقاء، في صدفتنا والإنعزال عن العالم.

إننا نؤمن أن إزدهار مجتمعنا العربي الإسلامي إنما هو في تحمل مسؤوليتنا الثقافية وفي عمق إرادة التغيير فينا وفي إدراكنا أن التفتح على الثقافات الانسانية أضحى حتميا ولكي نحيا اليوم عصرنا ونهيىء مستقبل أجيالنا الفتية واللاحقة، علينا أن نفتح مع الثقافات الأخرى حوارا متكافئا نتسلح فيه بقيمنا الثابتة وبما استجد في دنيا العلوم لنجعل من وطننا فضاء ثقافيا تتلاقح فيه الثقافات ونخرج الحوار من دائرة إرادة الهيمنة أو الرفض، ضمانا لتيسير التفاعل البناء الايجابي.

إن ثقافتنا اليوم في حاجة إلى تقويم تتنزل بمقتضاه علاقتنا بتراثنا وبماضينا منزلتها الموضوعية ويساعد على أن يكون حضورنا بين سائر الثقافات عامل إخصاب للثقافة الانسانية. وما كان لنا ذلك في الماضي لولا وعي أسلافنا بأهمية حوار الثقافات فطوّروا ما عندهم وأبدعوا وعلّموا وتعلّموا وتمثّلوا واشعّوا وما بدّلوا تبديلا.

أيها السادة والسيدات،

إن تنافس الثقافات اليوم يخفي تنافس القوى ذات المصالح المتناقضة وخارطة الثقافة في العالم اليوم صورة من الخارطة السياسية، والاشعاع الثقافي يبقى موصولا على الدوام بالقوة الاقتصادية والسياسية والمعرفية.

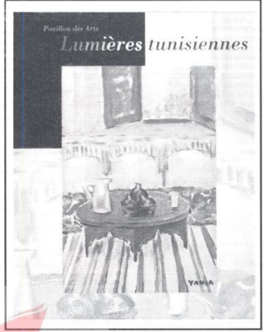
ان العلم في الاصل نتاج حيوية اجتماعية ومجهود قائم على جدلية تهدف إلى بلوغ حقيقة تؤسس تعاملنا مع الكون. فلا سبيل إلى أن ننزّله في مجتمعاتنا منزلة الأسطورة ونفرغه من طاقته الابداعية.

وإنكم مدعوون إلى صياغة رؤية ثقافية جديدة تردّ للعلم في وعينا مكانته وتعيد لثقافتنا الأصيلة حيويتها. وإن إقامة حوار وطني يستمد روحه من روح الميثاق الوطني ويتحدّد بمقتضاه مضمون مشروع ثقافة التغيير ضرورة توفر السّند الرئيسي للمشاريع التنموية.

أيها السادة والسيدات،

إن إنجاز مشروع التغيير مسؤولية تاريخية مشتركة وإن المسؤولية في التغيير لخطيرة وهي مسؤولية الجميع.

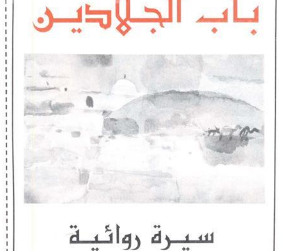
والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.



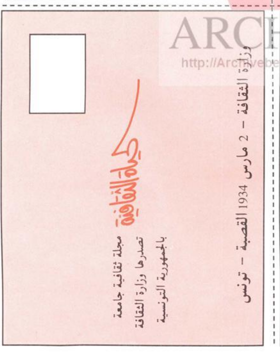


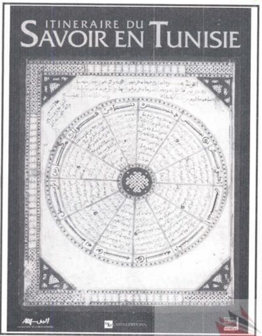
حسين القهواجي

باب الجلاّدين



سيرة روائية









قسيمة اشتراك سنوي

الاسم واللقب...

العنوان...

الترقيم البريدي..

ص. ب...

الهاتف...

....

اشتراك في ستة اعداد 10 دنانير أو ما يعادلها

يرسل معلوم الاشتراك صرفا او عن طريق حوالة بريدية بالحساب الجاري بالبريد 92 - 627 باسم السيد عبدالحميد الهلالي، محتسب مجلة «الحياة الثقافية»

وزارة الثقافة - 2 مارس 1934 القصبة - تونس

التظاهرات الثقافية الوطنية والعالمية المنظمة بمختلف ولايات الجمهورية التونسية

جانفي ـ فيفري ـ مارس 1995

إلى جانب التظاهرات المتميزة نظمت كل المندوبيات خلال الثلاثية الأولى من سنة 1995 جملة من التظاهرات المختلفة مواكبة للمناسبات التالية :

- الإحتفاء بشهر رمضان المعظم - طيلة شهر رمضان 1995
- الإحتفاء بعيدي الإستقلال والشباب - 19 و20 و21 مارس 1995
- المهرجان الوطني للطفل - من 20 إلى 26 مارس 1995
- الإحتفاء باليوم العالمي للمسرح - يوم 27 مارس 1995

وتتداول المندوبيات احتضان المعرض المتنقل للفن التشكيلي التونسي المعاصر طيلة الموسم الحالي.

ولاية قابس

التاريخ	التظاهرات	المضمون	المكان
من 10 إلى 15 جانفي 1995	الاحتفال بمائوية السينما	- ندوة فكرية «السينما والقرن القادم» - عرض أشرطة سينمائية	قابس
من 11 إلى 19 فيفري 1995	مهرجان سيدي أبي لبابة الأنصاري (الدورة 28)	- مسابقات وطنية لفرق المدائح والأذكار - مسابقات جهوية لحفظ القرآن الكريم - تنشيط الأحياء بعروض موسيقية	قابس
10 و 11 مارس 1995	يوم المدينة	- معرض حول صيانة المدينة - ندوة فكرية «قابس من خلال ما ذكره المؤرخون» - مشاركة عدد من الأساتذة الجامعيين والمهندسين المعماريين	قابس
من 16 إلى 21 مارس 1995	الأيام الثقافية بالزارات	- معرض لابداعات الشباب - أمسية شعرية - سهرات فنية	الزارات

من 22 إلى 29 مارس 1995	مهرجان المياه المعدنية (الدورة 24)	- سهرات فنية - أمسيات شعرية - ندوة فكرية - مسابقات ثقافية للشباب	الحامة

ولاية باجة

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
9 جانفي إلى 12 فيفري 1995	معرض كتاب	- بالاشتراك مع الدار العربية للكتاب	باجة
14 فيفري 1995	سهرة «باجية»	- شعر وموسيقى وسلامية	باجة
26 فيفري 1995	سهرة الشعر بالاشتراك مع بيت الشعر	- قراءات شعرية تتخللها معزوفات على العود لنصير شما	باجة
مارس 1995	معرض المحفورات الصينية	- محفورات صينية	باجة

ولاية تونس

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
جانفي 1995	العالم العربي من خلال المنشورات الغربية	- لقاءات فكرية، عروض سينمائية	دار السينما والمسرح ابن رشيق
جانفي 1995	أيام الصورة الفنية	- معرض للمختصين في ميدان الصورة الفنية ومعرض للهواة - تكريم الحبيب هميمة	دار الثقافة ابن خلدون المغاربية
22 جانفي 1995	ندوة حول العلاج بالوسائل الطبيعية	- ندوة فكرية	السليمانية

28 جانفي 1995	الاحتفال بالذكرى الأولى لبعث نادي المسرح	- ندوة وعروض وتكريم	دار الشباب والثقافة بباب سويقة
11 فيفري 1995	ليلة الشعر	- قراءات شعرية بالتعاون مع بيت الشعر	دار الثقافة ابن خلدون المغاربية
18 فيفري 1995	ليلة السينما	- الاحتفال بمائوية السينما	دار الثقافة ابن خلدون المغاربية
مارس 1995	المرأة والابداع في المغرب العربي	- سينما - مسرح - فن تشكيلي - موسيقى - شعر	دار السينما والمسرح ابن رشيق
من 6 إلى 12 مارس 1995	الأسبوع الثقافي الكندي	- معرض كتب - معرض فنون تشكيلية كندية - لقاءات مع كاتبات من الكندا	النادي الثقافي الطاهر الحداد
26 مارس 1995	سهرة الشباب الافريقي	- عروض فنية إفريقية - عرض أزياء إفريقية	دار الشباب والثقافة بالكرم
جانفي فيفري مارس	الاحتفال بعشرينية النادي الثقافي الطاهر الحداد	- تظاهرات ثقافية متنوعة - لقاءات فكرية - معارض - تكريم العديد من الوجوه النسائية المبدعة في المجال الثقافي	النادي الثقافي الطاهر الحداد

ولاية صفاقس

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
من 6 إلى 14 جانفي 1995	معرض حول أمريكا الفنية	- معرض وثائقي بالتعاون مع المركز الثقافي الأمريكي	صفاقس
21 - 23 مارس 1995	الملتقى الثاني للأدباء الشبان	- مسابقات أدبية	الصخيرة
26 مارس 1995	ندوة حول الخصوصيات الإقتصادية والإجتماعية بجزر قرقنة	- ندوة فكرية	قرقنة
27 مارس و1 أفريل 1995	أسبوع الفلم السويسري	- عروض سينمائية بالتعاون مع سفارة سويسرا بتونس	صفاقس
24 مارس 31 مارس 1995	معرض صفاقس الثاني لكتاب الطفل	- معرض وندوة	صفاقس

ولاية توزر

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
19 و20 و21 مارس 1995	مهرجان الخيام بحزوة	- استعراض - عروض فنية - أمسية شعرية - معارض	حزوة
25 و26 و27 مارس 1995	مهرجان تمغزة (الدورة التاسعة)	- استعراض - معارض - عروض موسيقية - فنون شعبية - اسطمبالي - هودج ومرحول - فروسية - مباريات ثقافية ورياضية	تمغزة
مارس 1995	القوافل الثقافية الريفية (الدورة الرابعة)	- استعراض - عرض سينمائي وعرض مسرحي	معتمديتي حزوة وتمغزة

ولاية القصرين

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
14 جانفي 1995	ندوة فكرية «المياه والمستقبل»	- محاضرات ومعرض وزيارات	العيون
20 جانفي 1995	افتتاح بيت المبدع	- حفل ولقاء بمشاركة بيت الشعر	القصرين
22 و23 و24 مارس 1995	الندوة الوطنية حول «المعلومات في خدمة الشباب»	- مداخلات - معرض كتاب - عروض موسيقية وفنون شعبية	القصرين

ولاية نابل

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
11 فيفري 1995	مهرجان أحمد علية العيساوية	- عروض عيساوية ومسابقات	بني خيار
17 فيفري 1995	ندوة الفكاهة في الأدب العربي	- محاضرات - وعرض موسيقى	نابل
20 فيفري 1995	مهرجان السلامية	- عروض سلامية	قربة
12 مارس 1995	يوم دراسي حول التنشيط الثقافي الإجتماعي	- محاضرات وعرض تجارب ميدانية	الحمامات
18 مارس 1995	مهرجان عيد البرتقال	- معرض - عروض موسيقية	منزل بوزلفة
19 مارس 1995	مهرجان الأنشودة المدرسية	- مسابقات وعروض موسيقية	الهوارية
21 مارس 1995	المهرجان الوطني للموسيقيين الهواة	- عروض موسيقية ومسابقات ومحاضرات	منزل تميم
23 مارس 1995		- ندوة فكرية	الحمامات
24 و25 مارس 1995	ندوة حول «الثورة الاتصالية وآثارها على المجتمع التونسي	- ندوة فكرية	نابل

ولاية المهدية

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
من 20 إلى 27 جانفي 1995	أسبوع الأدب التونسي	- قراءات أدبية - نقاش	المهدية
من 7 إلى 10 مارس 1995	أسبوع السلوك الحضاري	- لقاءات مع الأطفال والشباب	سيدي علوان

ولاية قفصة

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
1 جانفي 1995	ندوة فكرية : دور المبدع في تمتين الصلة مع جهته	- تكريم مبدعين من الولاية - محاضرات	قفصة

ولاية القيروان

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
10 و11 جانفي 1995	أيام العلوم والفنون العربية الإسلامية	- عروض ومعارض ومحاضرات	القيروان
11 و12 جانفي 1995	المهرجان الجهوي للموسيقى المدرسية	- مسابقات بين الفرق الموسيقية المدرسية	القيروان
من 27 إلى 29 جانفي 1995	مهرجان الطفولة	- عروض موسيقية وسينمائية وورشات	حفوز
من 23 إلى 26 مارس 1995	المهرجان الوطني لمسرح الطفل	- عروض مسرحية للأطفال	القيروان
27 و28 مارس 1995	أيام القيروان للرياضيات في الفنون العربية	- ندوة فكرية - ورشات	القيروان

ولاية قبلي

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
21 جانفي 1995	العمل الثقافي بولاية قبلي الواقع والآفاق	- ندوة فكرية	قبلي
من 29 إلى 31 مارس 1995	مهرجان سيدي حامد بسوق الأحد	- أنشطة فكرية - عروض موسيقية - مسرح - معارض ثقافية واقتصادية - ندوة فكرية حول «التراث»	سوق الأحد

ولاية سوسة

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
6 جانفي 1995	ندوة علمية حول «التطور الطبي والإشكالات الأخلاقية والقانونية الجديدة	- مداخلات لأساتذة مختصين في الطب والقانون والآداب والفنون	سوسة
من 6 إلى 14 جانفي 1995	أسبوع الفلم الألماني تحت عنوان «تكريم السينما الألمانية»	- عروض سينمائية ومحاضرات	سوسة
من 21 إلى 23 جانفي 1995	الملتقى الوطني للأدباء العصاميين (الدورة الثانية)	- محاضرات - أمسيات شعرية	سوسة
من 15 إلى 22 مارس 1995	أسبوع الفلم السويسري	- عروض سينمائية - الافتتاح بحضور منتج فلم «الجبل»	سوسة
من 20 إلى 26 مارس 1995	مهرجان الربيع للمسرح (الدورة 13)	- مسابقات - عروض مسرحية - تربص حول صنع الدمى - ندوة حول هيكلة المسرح بتونس الواقع والآفاق - معرض لكتاب الطفل - معرض للفنون التشكيلية	حمام سوسة

من 22 إلى 26 مارس 1995	الأيام السينمائية بمساكن	- عروض سينمائية - مسابقات - عروض موسيقية ومسرحية	مساكن
من 19 إلى 25 مارس 1995	المهرجان الوطني الأول للرقص الشعبي والرياضي	- استعراض - عروض مسرحية - تربص في الرقص الرياضي - معرض كتاب - معرض الفنون التشكيلية	القلعة الكبرى

ولاية المنستير

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
13 جانفي 1995	معرض وثائقي حول تاريخ العلوم عند العرب	- تاريخ العلوم عند العرب مشفوع بمداخلة للأستاذ حسين بن عبد العزيز حول الاكتشافات الجغرافية الكبرى	المنستير
27 و28 جانفي	ندوة فكرية : مسألة الانسان في النص الأدبي والفلسفي	- ندوة فكرية	قصر المؤتمرات المنستير
من 13 إلى 18 فيفري 1995	مهرجان عامر بلكحلة للمواهب الموسيقية	- عروض موسيقية وتنشيطية	المنستير

ولاية سليانة

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
14 و15 فيفري 1995	الملتقى الاقليمي الثاني للفكاهيين الهواة بمشاركة ولايات سليانة، تونس، بن عروس، الكاف، سيدي بوزيد	- عروض فردية وجماعية	سليانة
من 17 إلى 29 فيفري 1995	قوافل ثقافية بالأرياف	- عروض موسيقية - تنشيط بالدمى العملاقة	المناطق الريفية

ولاية سيدي بوزيد

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
6 و7 جانفي 1995	الملتقى العلمي حول تطور العلاقة بين الأرياف والمدن العربية	- ندوة فكرية	المكناسي
من 20 إلى 22 جانفي 1995	الدورة الثالثة لملتقى الحداثة بالرقاب	- ندوة فكرية	الرقاب
من 24 إلى 26 مارس 1995	مهرجان الحسين بوزيان (الدورة السادسة)	- معارض - عروض موسيقية - فروسية - أمسيات شعرية	منزل بوزيان

ولاية بنزرت

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
11 و12 مارس 1995	الملتقى الوطني للشعر التونسي الحديث (الدورة الرابعة)	- قراءات شعرية - مداخلات	بنزرت
من 20 إلى 25 مارس 1995	مهرجان الشباب والإبداع الثقافي (الدورة الأولى)	- إبداعات شبابية	بنزرت
من 30 مارس إلى 1 أفريل 1995	الإحتفاء بمائوية الفنان خميس ترنان	- ندوة - عروض موسيقية	بنزرت
من 26 مارس إلى 1 أفريل 1995	التربص الوطني للموسيقيين الهواة	- تربص وطني في العزف والغناء	بنزرت

ولاية أريانة

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
14 و15 جانفي 1995	تظاهرة تقييم أغنية وأنشودة الطفل	- مسابقات في مجال أغنية الطفل بمشاركة كورالات	دوار هيشر
من 27 جانفي إلى 11 فيفري 1995	معرض «علوم وألوان والرياضيات المفتوحة»	- عرض إنتاجات مدينة العلوم	أريانة
11 فيفري 1995	ندوة «الإبداع الفني والعلمي ورهانات القرن القادم»	- مداخلات في مختلف المجالات الإبداعية الفنية والعلمية والإعلامية	برج البكوش أريانة

ولاية تطاوين

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
18 مارس 1995	مهرجان الطفولة بغمراسن (الدورة الثامنة)	ندوة حول الأسس النفسية والتكافل الإجتماعي، عروض موسيقية ومسرحية، معرض إنتاجات الأطفال	غمراسن

ولاية الكاف

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
من 17 إلى 31 جانفي 1995	أيام الفيلم التونسي	- عروض سينمائية	الكاف
فيفري 1995	الإحتفاء بذكرى ساقية سيدي يوسف	- مسابقات في الشعر والأغنية - عروض سينمائية إنجاز عروض أوبيرات «الشهيد» - عرض موسيقي جزائري	ساقية سيدي يوسف
10 مارس 1995	منابر التاريخ : ندوة حول الوضع الإقتصادي والإجتماعي لمدينة الكاف في العهد الروماني	- مداخلات وزيارات للمتحف الجهوي للعادات والتقاليد	الكاف

ولاية مدنين

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
27 و28 جانفي 1995	ملتقى فريد غازي (الدورة الرابعة) الأدب العربي القديم ورؤى العالم	- ندوة فكرية	حومة السوق جربة
21 و22 مارس 1995	إشكالية العقل والرمز في الأدب العربي القديم والحديث	- ندوة فكرية	ميدون جربة

ولاية بن عروس

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
من 12 إلى 19 فيفري 1995	مهرجان علي بن عياد للمسرح (الدورة 22)	- عروض - مسرح - ورشات - ندوة	حمام الأنف

ولاية زغوان

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
من 24 إلى 26 مارس 1995	تظاهرة «أيام الإبداع الأدبي» (الدورة الخامسة)	- مسابقات وقراءات في الأدب والشعر والقصة	زغوان

ولاية جندوبة

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
12 جانفي 1995	الغابة حاضرها ومستقبلها	- لقاء فكري - معرض - أشرطة وثائقية	فرنانة
شهر جانفي 1995	قوافل التنشيط الثقافي الريفي	- تنشيط ثقافي للأطفال - ورشات مسرح، موسيقى، مطالعة - عروض موسيقية للشباب - مسابقات للشباب	عدد من المناطق الريفية بالولاية
11 فيفري 1995	ندوة حول مكانة المرأة في المجتمع العربي ماضيا وحاضرا	مداخلات حول : - مكانة المرأة في الأسرة من خلال مجلة الأحوال الشخصية - مكانة المرأة في القانون الشرعي والقانون الوضعي - مكانة المرأة في فكر المصلحين التونسيين - صورة المرأة في الأدب العربي القديم	جندوبة
18 فيفري 1995	ندوة حول الجذور التاريخية للممارسات الدينية	محاضرات	جندوبة
من 21 إلى 24 مارس 1995	المهرجان الوطني لمسرح المدارس الإبتدائية	- مسابقات مسرحية بين المدارس الإبتدائية - عروض مسرحية للأطفال	بوسالم

برنامج محطات السينما

خلال شهري فيفري و مارس 1995

انطلق هذا البرنامج خلال شهر فيفري وقد نظمت منذ انطلاقه 9 محطات

التاريخ	المحطة	الولاية
من 8 / 2 / 1995 إلى 16 / 2 / 1995	السينما والتاريخ	قابس
من 18 / 2 / 1995 إلى 30 / 2 / 1995	تكريم يوسف شاهين	بن عروس
من 23 / 2 / 1995 إلى 29 / 2 / 1995	السينما والضحك	الكاف
من 23 / 2 / 1995 إلى 4 / 4 / 1995	أفلام كندية للأطفال اليافعين	توزر
من 7 / 3 / 1995 إلى 30 / 3 / 1995	السينما والعنصرية	سليانة
من 13 / 3 / 1995 إلى 10 / 4 / 1995	السينما والخيال العلمي	صفاقس
من 14 / 3 / 1995 إلى 1 / 4 / 1995	السينما التونسية	باجة
من 17 / 3 / 1995 إلى 12 / 4 / 1995	السينما والضحك	الكاف
من 23 / 3 / 1995 إلى 30 / 3 / 1995	السينما التونسية	المهدية